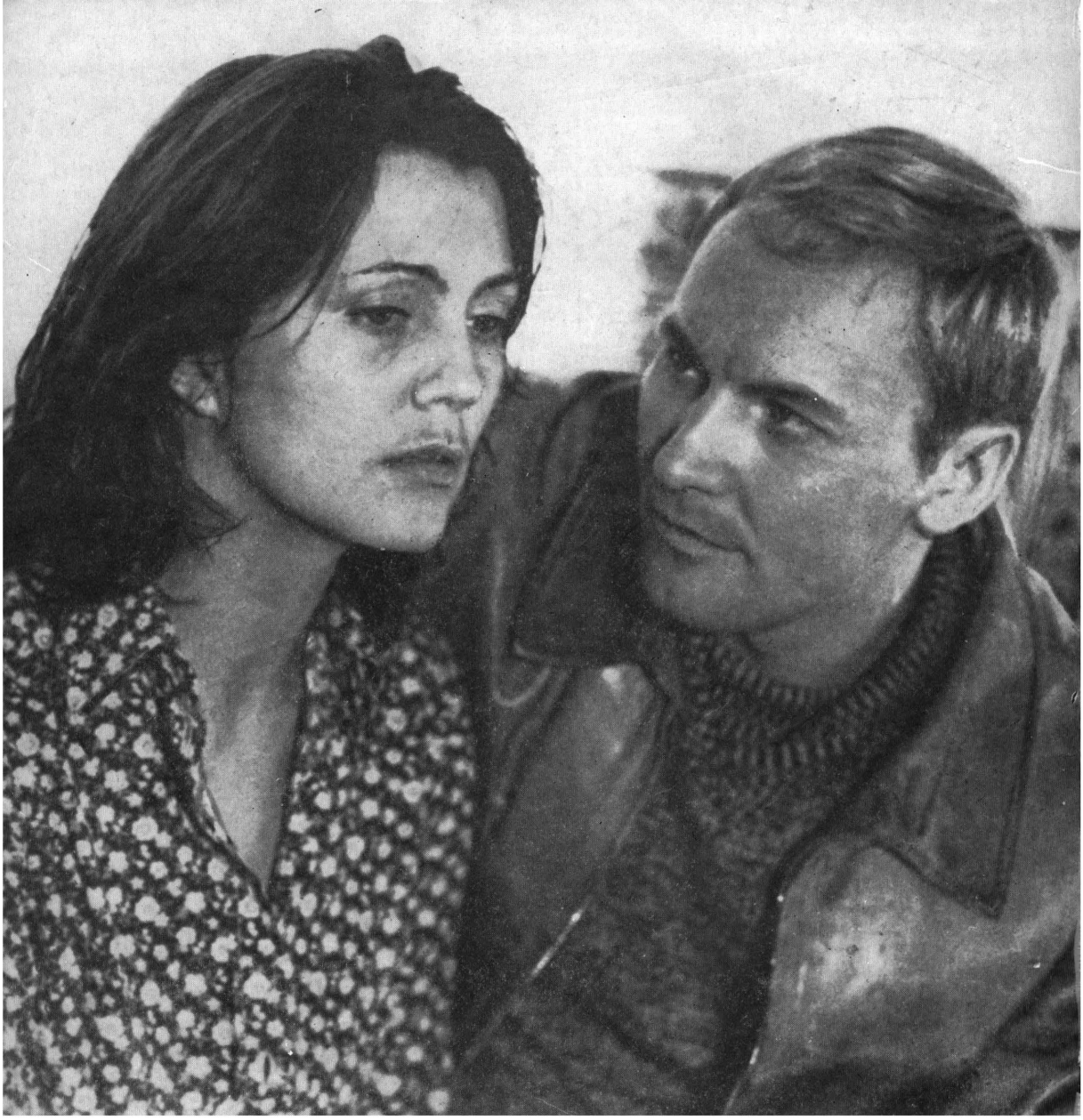
ISSN 0130-6405

Искусство КИНО

4 1981

Фильм «Побег», режиссер Л. Менакер



Искусство кино

1981
4

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
СУРКОВ Е. Д.

Редколлегия
БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КУДИН В. А.
МАХНАЧ Л. В.
МЕДВЕДЕВ А. Н.
(зам. гл. редактора)
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Ответственный секретарь
КЕЛЬМАН Л. М.

Оформление Марголина И. Л.
Художественный редактор Петрова Э. С.
Технический редактор Иванова Т. Ю.
Корректоры Коренева Н. А., Элькина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб

Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки
Михаил Ульянов и Алеша Серебряков в фильме «Побег»; Михаил Ульянов (слева) (режиссер Л. Менакер, «Ленфильм»)

На 2-й стр. обложки
Антонина Лефтий и Геннадий Егоров в фильме «Родное дело»; кадр из фильма (режиссер А. Ефремов, «Беларусьфильм»)

На 4-й стр. обложки
Таня Аксюта и Никита Михайловский в фильме «Вам и не снилось...»; кадр из фильма; Леонид Филатов и Елена Соловей в фильме (режиссер И. Фрэз, Киностудия им. М. Горького)

СОДЕРЖАНИЕ

К 111-й годовщине со дня рождения В. И. Ленина
3
Н. Туманова Продолжение поисков

Современность и экран
19
С. Герасимов Герой и современность: социалистический образ жизни на экранах кино и телевидения
34
Е. Громов Школьный киновальс

Новые фильмы
47
И. Садчиков Повесть о счастливом человеке
56
В. Глотов Прогулки в Сибирь
68
А. Качура Так здесь будут жить
72
Л. Николаев «Овчинка стоит выделки...»

Интервью между съемками
78
Ивар Калныньш Постижение профессии

Теория и история
81
И. Лисаковский Реализм: особенности и функции

Портреты
106
Н. Зоркая Алла Демидова

Беседы за рабочим столом
131
Анатолий Васильев Разомкнутое пространство действительности

Памяти товарища
149
Олег Ефремов Анатолий Кторов

За рубежом
150
Ф. Т. Ермаш Новый этап советско-индийского сотрудничества и содружество кинематографий
155
Георгий Капралов По спирали, ведущей вниз
173
Кирилл Разлогов Исторический пример советской кинематографии
177
Синерама
186
Мирон Черненко Пародия, обернувшаяся пошлостью

Наши юбиляры
190
Николай Фигуровский Кинематографист и писатель

Хроника
191
Каким быть журналу «Наука и техника»
Новые книги о кино
192
Фильмография

Iskusstvo Kino
Cinema Art

To the 110th Anniversary of V. I. Lenin

Nina Tumanova Continuation of the Search (p. 3). Article analyses specifications of the films about Lenin.

The Time and the Screen

Sergey Gerasimov The Hero and the Time: the Socialist Way of Life on the Screen of Cinema and TV (p. 19). About the most significant problems of the modern Soviet cinema.

Evgeny Gromov Screen School Waltz (p. 34). Article deals with the «school theme» in the Soviet cinema.

New Films

Igor Sadchikov Story of the Happy Man (p. 47). Review of the film «Your Son, the Land» («A Story about the Secretary of Rajkom») («Georgia-film», 1980).

Vladimir Glotov Trips to Siberia (p. 56). Review of the films «A Trip, which Fits Men» («Lenfilm», 1979), and «Landing to Oringa» («Lenfilm», 1979).

Alexey Kachura They Will Live This Way Here (p. 68) Review of the film «The Village Is Being Built» («Lennauchfilm», 1979).

Lev Nikolaev The Game Is Worth the Candle (p. 72). Review of the film «How to Calculate Success?»

Interview at the Shooting Site

Ievar Kalnyn Assimilating of Profession (p. 78). The Young Latvian actor — about his new roles.

Theory and History

Igor Lisakovsky Realism: Specifications and Functions (p. 81). About the cognizing possibilities of realistic method in art.

Portraits

Neja Zorkaja Alla Demidova (p. 106). Profile of Alla Demidova, the prominent actress.

Talks at the Working Table

Anatoly Vasiliev The Broken Space of Reality (p. 131). Talk with the theatre director about the influence of the film aesthetics and poetics on the theatre.

In Memoriam

Oleg Efremov Anatoly Ktorov (p. 149). To the memory of the famous actor.

Abroad

Filipp Ermash The New Stage of the Soviet-Indian Cooperation (p. 150). The Chairman of Goskino of the USSR about the cooperation of the Soviet and Indian cineastes in the light of the visit of L. I. Breznev to India.

Georgy Kapralov In a Spiral, Which Leads Down p. (155). About some tendencies in the Western cinema today.

Kirill Razlogov The Historical Example of the Soviet Cinema (p. 173). Review of the book Harbhajan Singh Soviet Cinema Its Impact. (New Delhi, 1979), Cinerama (p. 177).

Miron Parody That Turned Out Triteness (p. 186).

Chernenko Review of the film «The Monster» (France).

Our Jubilees

Nikolay Figurovsky Gineaste and Writer (p. 190). To the 70 th birthday of the scriptwriter and director Alexey Speshnev

Ghronicle

What Is the Future of the News-Real «Science and Technics»? (p. 191). Discussion of the article of Galina Proziko, published in «IK», in the studio «Centrenauchfilm».

New Books about Cinema (p. 191).

© Журнал «Искусство кино», 1981

Адрес редакции: 125319, Москва А-319, ул. Усиевича, 9 Тел. 151-02-72
Сдано в набор 16.01.81
Подп. к печати 18.3.81 А 04587
Формат бумаги 70×90¹/₁₆,
печ. л. 12,12, усл. п. л. 14,18, уч.-изд. л. 18,3.
Печать высокая
Тираж 56000 экз. Заказ 99
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Чехов Московской области

Н. Туманова

Продолжение поисков

Лениниана на экране... Она началась с бесценных кадров, снятых при жизни Владимира Ильича. Она развивалась в русле истории первого социалистического государства, вбирая в себя радости и заботы своего времени, отражая духовные запросы народа. Какова же она, современная Лениниана? Что оказалось самым существенным и характерным? Скажем сразу: главным в современной экранной Лениниане стала идея бессмертия ленинизма, идея воплощения в жизнь ленинских планов социалистического строительства.

«Ход истории, глубочайшие преобразования, в корне изменившие облик современного мира, приносят все новые доказательства правоты и несокрушимой силы ленинских идей» [1].

●

Советско-финский фильм «Доверие» стал заметным явлением кино 70-х годов. Ю. Рыбаков в статье «Живые уроки истории» писал, что «Доверие» следует рассматривать как новый шаг на пути мужания советского политического кинематографа, как новый поворот в раскрытии образа В. И. Ленина» [2]. Несколько месяцев при полных сборах шла картина в кинотеатрах Финляндии. Финская пресса, отмечая политическую актуальность фильма, уделила ему большое внимание. «Фильм наглядно воссоздает предпосылки доверительных отношений между нашими странами», — писала «Суоменмаа». Другие газеты («Тиедонантая», «Демари») связывали содержание и идею картины с духом Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе.

Картина «Доверие» была создана по инициативе финской стороны. Сценарий написали драматург М. Шатров и историк В. Логинов. Режиссерами стали один из ведущих мастеров студии «Ленфильм» — Виктор Трегубович и финский режиссер Эдвин Лайне. Для творчества Э. Лайне картина «Доверие» вполне закономерна. Режиссер (им поставлено более 30 фильмов) и актер (он сыграл более 20 ролей), Лайне принадлежит к числу передовых деятелей национальной культуры. Об этом свидетельствует, в частности, его дружба и сотрудничество с финским прогрессивным писателем Вяйне Линна, по роману-эпопее которого «Здесь, под северной звездой» — о судьбе финского народа на рубеже минувшего и нынешнего веков — Лайне поставил в начале 70-х годов фильмы «Здесь, под северной звездой» и «Аксель и Элина». Для Лайне, как и для всех финских кинематографистов, принявших участие в работе над «Доверием», волнующе важной была сама возможность воссоздать на экране едва ли не главную страницу новейшей истории своего народа. Вот почему так высоко оценивал Лайне в беседах с журналистами взаимопонимание с советскими кинематографистами во время съемок. «Мы всегда находили общий язык» [3],— не раз подчеркивал он во время съемок в Ленинграде и в Хельсинки. Общий язык возник в атмосфере воодушевления единой благородной целью — рассказать об истоках многолетнего советско-финского содружества, о плодотворности ленинских идей

[1] Постановление ЦК КПСС «О 110-й годовщине со дня рождения Владимира Ильича Ленина». М., 1979, с. 5.

[2] «Правда», 1976, 30 декабря.

[3] «Советский экран», 1976, № 8, с. 10.

«Доверие»

мирного сосуществования и сотрудничества государств с разным общественным строем. «Мы хотели,— говорил В. Трегубович,— рассказать о том, как закладывались принципы ленинской национальной политики и как практически она осуществлялась» [4]. Действительно, события, отраженные в фильме «Доверие», почти беспрецедентны в мировой истории. Правительство молодой Советской республики, не отметившей и трех месяцев своего существования, предоставило независимость Финляндии. Таким образом был решен вопрос, казавшийся неразрешимым как идеологам империализма, так и лидерам буржуазных демократий. Так на практике осуществлен был марксистско-ленинский подход к национальному вопросу.

Подписание исторического документа состоялось без пяти минут двенадцать накануне нового, 1918 года. Почему, в какой конкретной политической ситуации и с учетом каких факторов был принят декрет о предоставлении Финляндии независимости? Как ответ на этот вопрос и был задуман фильм: его содержанием стали предыстория принятия Советским правительством декрета о предоставлении самостоятельности Финляндии, более века входившей в качестве «великого княжества» в состав Российской империи.

Основа драматургии фильма — документальность, определившая целенаправленность отбора исторических фактов, значение которых высвечено мыслями Владимира Ильича. Главные события фильма движутся в двух временных планах: первый — события одного рабочего дня В. И. Ленина 31 декабря 1917 года; второй — прошлое: эпизоды борьбы финнов за государственную независимость и воспоминания Владимира Ильича о событиях, связанных с его пребыванием в Финляндии. Стоит вспомнить, пожалуй, и то, что на «Леннаучфильме» в 1963 году была поставлена картина «Вблизи России» — о жизни и деятельности Владимира Ильича в период эмиграции на территории Финляндии в 1905—1907 годах и о подготовке и проведении Таммерфорской конференции большевиков в конце 1912 года. Всего в картине «Доверие» одиннадцать смен времени действия

[4] «Советский экран», 1976, № 8, с. 10.

за период от марта 1899 года до 31 декабря 1917 года. Места действия как Россия — Петербург, потом Петроград, Сибирь, так и Финляндия — Хельсинки, Куоккала, Турку.

Факты, события, восстановленные на экране, раскрывают всю глубину драматичности отношений двух соседних народов. Больше других удалась, с этой точки зрения, развернутая, изобразительно и музыкально выразительная сцена подачи петиции пятьюстами финнами, прибывшими в Зимний дворец к царю с просьбой подтвердить право финского народа на автономию, на что последовал ответ: «Оставить без последствий!»

Позволяя себе некоторую прямолинейность определений, скажем, что фильм «Доверие» — «литературный». В нем очень важен текст, преобладают среднеплановые описательные мизансцены, монтаж эпизодов прост и логичен. В структуре картины важную роль играют надписи, уточняющие место и время действия. Для характеристики фильма по преимуществу «литературного» показательно и то, что при его постановке отступлений от сценария было немного. (Это, конечно, и показатель добротности самого сценария.) Однако немногочисленные изменения, внесенные в ходе съемок в литературную основу, важны и примечательны. Изменения эти шли по двум линиям. Первая — выявление связи исторического сюжета с современностью. Так появилось обрамление: пролог — современный Смольный, комната Ленина и мемориальная доска, установленная президентом Финляндии У. Кекконеном — белый мрамор с текстом, запечатлевшим признательность финского народа Советскому правительству за предоставленную независимость. И документальный эпилог: Хельсинки, лето 1975 года, глава нашего государства товарищ Л. И. Брежнев прибыл в столицу дружественной страны для участия в подписаний Заключительного акта Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе.

Эти изменения позволяют нам утверждать, что «Доверие» — художественно-публицистическое произведение, в котором историзм не исчерпывается достоверностью воссоздания событий прошлого, но выражается прежде всего в очевидной связи прошлого и настоящего. Актуальная политическая направленность фильма была отмечена всеми рецензентами.

Цель второй линии уточнений некоторых элементов драматургии — усиление психологической детализации образа Ленина за счет ослабления бытовых подробностей. Это особенно заметно в финале важного эпизода — спора Владимира Ильича с Розой Люксембург о национальном вопросе. Не желая продолжать спор при посторонних, они всего лишь делают вид, что слушают романс, сидя на ступеньках веранды [5].

В фильме же они действительно с увлечением слушают романс на стихи Пушкина «Я вас любил...»: сцена вырастает в самостоятельный психологический этюд.

При публикации сценария авторы никак не определили его жанр. Их «умолчание» кажется не случайным, если вспомнить, как тщательно подбирал М. Шатров определение жанров в других своих произведениях: «Шестое июля» — «опыт документальной драмы», «Синие кони на красной траве» — «опыт публицистической драмы». Вспомнив это, невольно думаешь, что необозначение жанра сценария их авторами — следствие реальной «безжанровости» самого произведения. Действительно, в нем заметны признаки и эпоса, и драмы, и хроники.

Возможно, не следовало бы пытаться понять жанровую структуру фильма, ведь для современного кино характерно смешение жанровых признаков и вообще, как известно — «все жанры хороши, кроме скучного». Но все дело в том, что в сценарии, а за ним и в картине «Доверие» жанровая неопределенность обернулась в какой-то мере вялостью действия и ритма, иллюстративностью событийного ряда, а потому и недостаточной эмоциональной эффективностью многих эпизодов. А ведь для политического фильма эмоциональность восприятия важна чрезвычайно.

Конечно, запас эмоциональной заразительности фильма определяется сценарием, но не

---

[5] См.: «Искусство кино», 1976, № 6, с. 181.

только им. Многое зависит от режиссуры, актерского исполнения, изобразительного решения, музыки... И тут нужно подчеркнуть важность взаимодействующих компонентов художественного решения фильма. Так, музыка композитора Г. Свиридова и фрагменты из увертюры Яна Сибелиуса «Финляндия» не просто аккомпанируют действию. В них слышатся и эпос истории, и ее драматизм.

Смысловое и эмоциональное средоточие фильма «Доверие» — образ Ленина. Исполнитель роли Владимира Ильича Кирилл Лавров создает образ государственного деятеля и человека, великого и мудрого прежде всего благодаря присущему ему дару глубочайшего исторического оптимизма. В этом отношении новый в советском кино интерпретатор сложнейшей роли оказался прямым преемником идейно-художественных традиций Б. Щукина. К. Лавров говорил, что из всех первых исполнителей роли Владимира Ильича ему ближе всех Б. Щукин. «Фильмы, в которых снялся Щукин,— заявил он,— не создают сегодня ощущения архаичности». И еще: «Щукин действует в абсолютно современной актерской манере»[6]. Однако это не значит, рассуждал далее актер, что надо подражать Щукину. Необходимо свое видение роли. И Лавров играет по-своему, ни в чем не подражая исполнительской манере великого актера. Но в главном — в понимании личности Ленина — Лавров продолжает линию Б. Щукина, М. Штрауха, В. Честнокова. И это принципиально важно. Личность Ленина — одна из величайших вершин в истории человечества. Идейный и нравственный опыт его жизни можно смело уподобить генератору гуманистических ценностей, столь необходимых современному обществу. Поэтому понятно стремление художников новых поколений к более глубокому и многомерному постижению ленинской личности, ленинского опыта. Конечно, стремление это должно базироваться на чуткости и историческом такте. Трудно, например, согласиться с суждениями о том, что искусству необходимо во имя полноты воссоздания великого образа обращаться к его трагическим чертам и проявлениям. Но что есть трагическое в жизни и в искусстве?

К пониманию трагического мы подходим с учетом признака этой философско-эстетической категории, характеризующей неразрешимость общественно-исторического конфликта. Вспомним слова Ф. Энгельса, который подчеркивал, что источником трагического являются противоречия и конфликты общественные: «...трагическая коллизия между исторически необходимым требованием и практической невозможностью его осуществления»[7].

Надо ли доказывать, сколь неверна была бы проекция такого понимания трагического на жизнь В. И. Ленина?

Не позволяют согласиться с возможностью такой трактовки и полные исторического оптимизма произведения Ленина, а также его личностное мировосприятие, возникающее в рассказах родных и соратников Владимира Ильича, запечатленное во всенародном представлении. Для Лаврова, как ранее для Щукина, это и является исходным в работе над образом Ленина.

Полемизируя с представлениями о личности Ленина, как о личности трагической, мы далеки от понимания образа Владимира Ильича вне контекста времени, в отрыве от противоречий и катаклизмов окружающей его исторической действительности. Мы далеки и от мысли о канонизации трактовки образа Владимира Ильича Ленина в кино. Речь идет лишь о главенствующей идее, положенной в основу художественной разработки образа. Так вот доминантой образа Ленина в исполнении К. Лаврова является оптимизм, базирующийся на научном познании мира и законов общественного развития.

Лаврову особенно удались черты Ленина — государственного деятеля. Человеческая значительность Владимира Ильича, проявляющаяся в принятии исторически важных решений в полемике с идейными врагами, составляет сильную сторону образа. При этом исполнитель

[6] «Советский экран», 1977, № 8, с. 2.

[7] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 29, с. 495.

«Ленин. Семь лет в Швейцарии»

акцентирует внимание на решительности, энергичности действий Ленина. А это было выявить не так-то просто. Не просто — потому, что очень уж своеобразен конфликт фильма.

Действительно, актеру было бы легче, если бы конфликт определялся внутренней борьбой Ленина в поисках решения финляндского вопроса. Но для самого Ленина решение этого вопроса очевидно. Актеру было бы проще, если бы конфликт выстраивался в полемике вокруг принятия декрета о независимости Финляндии на заседании Совнаркома. Но эта полемика обозначена лишь в эпизоде спора Ленина с Пятаковым (актер О. Янковский). Содержание и масштаб конфликта фильма обнаруживаются главным образом во фрагментарном повествовании о полных драматизма отношениях России и Финляндии на рубеже XIX—XX веков. Однако ослабленный иллюстративностью и неразработанностью образов-характеров, конфликт этот в недостаточной степени способствовал раскрытию образа Ленина. Поэтому актер выявляет энергию и решительность натуры Ленина — государственного деятеля не столько в действиях-поступках, сколько передает их через состояние «напряженной сосредоточенности» (Н. К. Крупская), характеризующей непрерывную работу мысли Владимира Ильича. «Действующее лицо, — вспоминаются слова Аристотеля, — будет иметь характер, если... в речи или действии обнаружит какое-либо направление воли»[8]. Направление воли... Вспомним Ленина в Смольном. Динамичный, открытый для общения с людьми и в то же время необычайно сосредоточенный в любой момент на главном. За всем этим — интеллектуальная сосредоточенность государственного деятеля — мыслителя и практика.

В фильме много выразительных портретов Ленина. Первое появление Владимира Ильича на экране — наезд на крупный план. Ленин за письменном столом. Точнее, Лавров в облике Ленина. И возникает соображение: может быть, даже и необходимо, чтобы зритель в данном случае помнил об исполнителе, чувствовал его гражданское и художническое «я». Думаю, что именно так. Ведь убедительность образа Ленина меньше всего предполагает имитацию внешности Владимира Ильича. Так было еще во времена Б. Щукина и М. Штрауха. В этом особо настоятельно убеждает современный опыт воплощения личности Ленина в советском искусстве.

---

[8] Аристотель. Поэтика. М., 1957, с. 87.

Не случайно в театре стало возможным исполнение образа Ленина и вовсе без грима. Эта возможность была косвенно подсказана корифеями МХАТа при постановке «Воскресения», где В. И. Качалов «вел» спектакль от имени театра, но при этом доносил до зрителя тон и дух размышлений Толстого о своих героях. Идея эта была использована в 1976 году режиссером-педагогом В. Монюковым в спектакле Московского драматического театра-студии «Дорога к весне», где все исполнители были без грима и в современных костюмах. А через год эта идея была развита режиссером М. Захаровым при постановке в Театре имени Ленинского комсомола пьесы М. Шатрова «Синие кони на красной траве». Можно спорить с трактовкой образа Ленина в этом спектакле (актер О. Янковский). Но невозможно не согласиться, что и такое — без грима и костюма — решение принципиально возможно. Для этого нужен умный, талантливый, обаятельный актер, способный завоевать доверие зрителя. Тогда можно не прятать лица за гримом, не нужно до неузнаваемости гримировать его. Все дело в подходящем актере. Таким актером оказался из современных исполнителей О. Янковский в театре.

Работа Лаврова над ролью Ленина еще раз подтвердила традиционную для игровой Киноленинианы истину, что принципиальные удачи в создании образа Владимира Ильича связаны с именами крупно мыслящих и творчески активных актеров.

Исполнение роли Ленина в фильме «Доверие» подготовило большую удачу актера при создании им образа Владимира Ильича в спектакле Большого драматического театра имени Горького «Вспоминая минувшее» (автор инсценировки и постановщик Г. Товстоногов). Составленный из фрагментов из различных произведений о Ленине — «Кремлевские куранты», «Человек с ружьем», «Третья патетическая», «Синие кони на красной траве», «Доверие», — спектакль этот оказался художественно и эмоционально собранным воедино прежде всего благодаря образу Ленина. Трактовка его близка той, что предложил Лавров в фильме «Доверие». Следует, однако, вспомнить и о том, что к роли в кино Лавров пришел после работы над образом Ленина в театре — в спектакле БДТ «Защитник Ульянов», где он исполнял роль молодого присяжного поверенного Владимира Ульянова.

Так, дополняя и обогащая друг друга, шли поиски решения образа Ленина в театре и в кино. Достигнутое Кириллом Лавровым в первых работах над образом Ленина — убедительное доказательство возможности будущих крупномасштабных, новаторских созданий актера в экранной и сценической Лениниане.

«Доверие» — единственный игровой фильм о В. И. Ленине, созданный во второй половине 70-х годов.

Сейчас заканчивается работа над картиной «Ленин в Париже». Ее снимает один из пионеров Киноленинианы С. И. Юткевич по сценарию, написанному им вместе с Е. И. Габриловичем. Это четвертая картина режиссера о В. И. Ленине. Каждая из предыдущих («Человек с ружьем», «Рассказы о Ленине», «Ленин в Польше») стала этапным произведением, в каждой Ленин был показан по-новому и в соответствии с духовными и эстетическими запросами общества. В первых трех картинах роль Владимира Ильича исполнял М. Штраух.

В новом фильме в роли Владимира Ильича снимается Ю. Каюров, создавший интересный образ вождя революции в картине «Шестое июля».

Сторонник открытого политического фильма, о котором он пишет убедительно и вдохновенно, С. Юткевич ставит картину «Ленин в Париже» не как исторический фильм, но как партийно-публицистический, пафос его — в неразрывной связи истории с современностью. Необычайно широк охват времени: 1871 год — Парижская Коммуна, 1911 год — работа партийной школы в Лонжюмо, 1917 год — Октябрьская революция, 1921 год — мятеж в Кронштадте, 1924 год — смерть В. И. Ленина, конец 60-х годов — политические выступления парижского студенчества; все эти периоды внутренне связаны единством темы и образом вождя революции — мыслителя и деятеля.

Многогранному раскрытию образа Владимира Ильича Ленина подчинены все сюжетные линии будущего фильма и все средства кинематографического решения. Сложная, многомерная форма будущего фильма предполагает свободное движение сюжета через пласты времени, использование звуко-зрительного контрапункта, цитирование исторической кинохроники и фрагментов из старых игровых картин, особые приемы записи звука.

Судя по сценарию и режиссерской экспликации картины, главное в ней — утверждение силы учения Ленина в политическом опыте современного мира. Это картина — о торжестве ленинизма над буржуазными концепциями развития общества. Такого масштабного замысла в истории Киноленинианы еще не было... Это — предварительные соображения о тех возможностях, которые заложены в сценарии будущей картины. Будем ждать саму картину...

●

Сейчас в активе киносети и кинопроката значится почти 150 фильмов Киноленинианы: 25 игровых, около 80 хроникально-документальных, более 40 научно-популярных. Фильмы эти созданы в основном за последние 20 лет. В прошедшее пятилетие было поставлено около 30 картин: одна игровая («Доверие»), 8 научно-популярных и почти 20 хроникально-документальных. Картины эти создавались в Москве, Ленинграде, Киеве, Риге, Таллине, Алма-Ате, Свердловске. Помимо Центральной студии документальных фильмов наиболее эффективно работали студии «Леннаучфильм» и «Укркинохроника».

Известно, что накопленный опыт помогает в творчестве. Но вместе с тем он и повышает требования к новым работам. Ведь приходится иметь в виду то, что уже было сделано. А сделано было многое. Вспомним фильмы Д. Вертова «Три песни о Ленине» и М. Ромма «Владимир Ильич Ленин» (новая, 1969 года редакция — «Живой Ленин»). Вспомним имена кинематографистов, плодотворно работавших над документальной и научно-популярной Киноленинианой: Л. Кристи, В. Микоша, Г. Фрадкин, Ф. Тяпкин, Е. Вермишева, В. Лисакович, С. Бубрик, А. Новогрудский, Л. Махнач, А. Усольцев, Н. Левицкий, Б. Альтшулер...

Какие же фильмы представляются в тематическом и идейно-художественном отношении наиболее характерными и интересными?

Бессмертие ленинизма, реальное осуществление в наше время ленинских планов переустройства мира — это стало идеей большинства документальных и научно-популярных картин современной экранной Ленинианы: «Ленин и время», «Ошибка Герберта Уэллса», «Ленин на итальянской площади», «Атлас Ильича», «Красный хлеб», «Им помогал Ленин» и другие.

В этом ряду видное место занимает картина «Главная площадь» журналистки Г. Шерговой и режиссера Е. Вермишевой. Используя распространенный в современном кино прием — создание образа времени движением от частного к общему, авторы фильма, посвященного Красной площади, рассказывают об истории Советского государства.

В этой единой по стилистике и цельной по темпераменту картине развиваются, дополняя друг друга, две темы: энтузиазм социалистического строительства и народное мужество в защите социалистического Отечества. Вершинной же темой произведения оказывается тема народной любви к Ленину. Кинохроника разных времен, отобранная точно и экономно и смонтированная с хроникой современной (к сожалению, несколько однообразной, с точки зрения информации, в ней заложенной) воссоздает историю нашей страны. Немногословный текст фильма хорошо комментирует изображение. Прочитанный в едином ритмическом и эмоциональном ключе с изображением и музыкой, он гармонически вписывается в образную структуру картины.

Как и в других документальных фильмах, в «Главной площади» почти все время звучит музыка. Наверное, не будет преувеличением сказать, что она равноправно с текстом участвует в создании образной системы единого эмоционального настроя фильма. Вдумаемся в подбор мелодий: «Интернационал», «Вы жертвою пали», «Мы — кузнецы», «Молодая гвар-

дия», «Песня о Встречном», «Все выше и выше», «Тачанка», «Песня Интернациональной бригады». Все это песни, ставшие музыкальным символом нашей эпохи. Исполненная героического накала, звучит с экрана и классическая музыка — Богатырская симфония Бородина. И во всех эпизодах музыка — а она звучит в оркестровом, хоровом и инструментальном исполнении — органично соединена с текстом и изображением, способствуя образному воплощению мысли, ставшей первоосновой этого фильма: Красная площадь — живая летопись нашего государства.

Образ эпохи является ведущим и в картине «Ленин и время», авторском произведении успешно работающего над документальной Киноленинианой сценариста и режиссера Л. Кристи. (Фильм создан совместно с молодым кинодокументалистом А. Иванкиным.) Десять лет назад Л. Кристи создал фильм «Ленин. Документы, факты, воспоминания», где кинопортрет Владимира Ильича возникал как бы из живых черт ленинского характера, отразившихся в документах, фотографиях, воспоминаниях. А за пять лет до этого Л. Кристи снял фильм «Три весны Ленина» — три документальные новеллы о разных периодах жизни Владимира Ильича: о годах ссылки в Шушенском, о днях возвращения после длительной эмиграции в Россию и выступлении с «Апрельскими тезисами» перед революционным Петроградом; о часах работы над первыми декретами Советского правительства.

И вот теперь — «Ленин и время». Открывается картина эпиграфом — словами Л. И. Брежнева: «Идеи Ленина и сегодня наш верный компас». В этом афористическом по емкости высказывании — зерно содержания картины, ее образного строя.

Два документа, две ленинские фотографии вводят нас в атмосферу истории, в атмосферу времени, навсегда оставшегося с нами. Внимательно и испытующе прямо в глаза смотрит на нас с экрана Ленин. Это известная фотография, сделанная М. Наппельбаумом в январе 1918 года. Первый после Октябрьской революции фотопортрет Владимира Ильича[9].

Второе фото — Владимир Ильич по выздоровлении после ранения эсеркой Каплан председательствует на заседании Совета Народных Комиссаров. Фотография была сделана 17 октября 1918 года (фотограф Оцуп П. А.).

---

[9] Сохранилось шесть экземпляров этой фотографии, которые были подарены Лениным разным товарищам. В связи с интересующим нас в данной статье фильмом «Доверие» отметим, что первый подаренный портрет имеет следующий автограф В. И. Ленина: «Дорогим друзьям Финляндской коммунистической партии. Москва, 6 марта 1919 г. В. Ульянов (Ленин)».

«Главная площадь»

Какие же события, встречи происходили тогда? И вновь экран нас переносит в те времена, когда Владимир Ильич направлял все усилия партии и народа на разгром интервентов и белогвардейцев, подавление мятежей и саботажа, на борьбу с голодом и разрухой, на создание фундамента социалистического общества.

Стремление к многогранному изображению деятельности Владимира Ильича привело к многотемности фильма. Не все темы решены равноценно. Неразработанной, только бегло намеченной, а потому неорганичной оказалась, например, тема интернациональной солидарности трудящихся мира с молодой республикой Советов. (Впрочем, к этой теме относятся интереснейшие кадры, запечатлевшие труд американских рабочих-интернационалистов в шахтах Кузбасса.) Но многие темы проходят в картине отчетливо и полно. Среди них важнейшая — Ленин и народ. Всмотримся внимательно в фото- и кинокадры массовых сцен, где люди, узнав о покушении на Владимира Ильича, объединились в тревоге за здоровье вождя. А сколько бескрайней скорби в лицах людей на фотографиях морозного января 1924 года: похороны Ленина... Простой трудовой народ — рабочие, крестьяне.

Продолжают и развивают тему о крестьянах эпизоды в Москве и на крестьянском съезде. И потом — сама деревня, еще лапотная, неграмотная, но уже разбуженная новой жизнью. Школа, митинги и деревенский оркестр в составе трех скрипок и одной гармони... Хроника... Бесценные документы истории... Они — самое дорогое в картине. Фотографии и кинокадры Владимира Ильича, а также хроника минувших лет и десятилетий, сопоставляемые с современной хроникой, приобретают многозначный идейный и эмоциональный эффект: день нынешний возникает во всем своем величии, дни минувшие — в их значении для нас, ныне живущих.

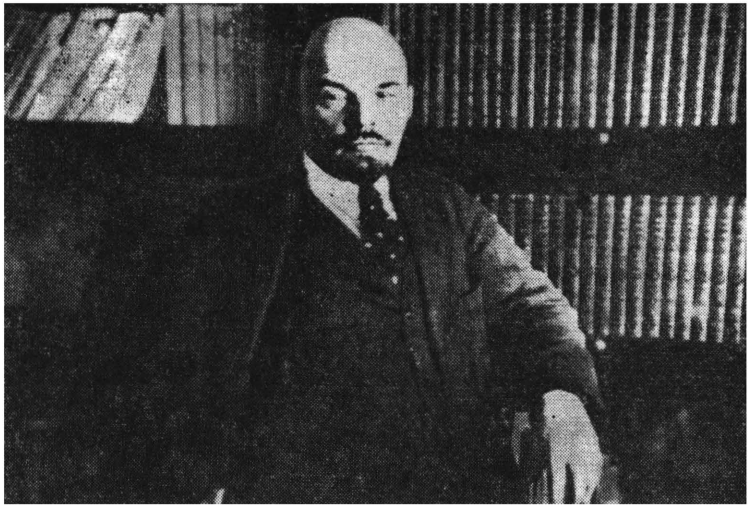
Идея пророческой силы ленинизма отчетливо выражена и в фильме «Ошибка Герберта Уэллса» писателя М. Писманника и режиссера Т. Лавровой, где использован тот же прием, что и в картинах «Главная площадь» и «Ленин и время», а именно: сопоставление прошлого и настоящего. Но в этом фильме есть еще и открытая борьба мнений, столкновение позиций, что придает ему дополнительный драматизм. Известный английский писатель-фантаст Герберт Уэллс был в России в 1914 году. Он посетил ее в 1918 году, после чего заявил, что единственное правительство, которое может спасти страну, — это советское. И добавил: если Запад поможет. На что Черчилль ответил: поможем, освободив Россию от большевиков. Но и тогда, в голодной и разрушенной России Уэллс видел нечто поразившее его: всеобщее стремление к знаниям, тяга к духовным ценностям, к культуре. «Это утопия, — тем не менее заключает Уэллс, узнав, что в Кремле разрабатывается план электрификации России. — А Ленин — кремлевский мечтатель».

Писатель-фантаст встречался с Лениным. Сохранились фото и кинокадры, которые удачно использованы в фильме: изображение динамически противостоящих («спорящих») портретов Ленина и Уэллса возникает на фоне записи известной сцены из «Кремлевских курантов». Возникает документально-художественный образ встречи, завершившейся пророческим предвидением Ленина: «Приезжайте к нам лет через десять».

И вот спустя почти 15 лет Герберт Уэллс снова в Москве. «Я увидел счастливые лица, здоровых людей», — писал он по возвращении и заявил на весь мир: «Ленина я сильно недооценивал и должен признать свою ошибку. Он оказался не мечтателем. Он оказался пророком».

Тема всемирного признания роли Ленина в мировой истории интересно и свежо решена в фильме Ю. Монгловского и Н. Прогожина «Ленин на итальянской площади».

На севере Италии есть небольшой городок Кавриаго, почетным мэром которого с 1920 года считается Ленин. А произошло это потому, что Владимир Ильич, прочитав в газете «Аванти» резолюцию в поддержку «русских советистов», отметил это как факт, свидетельствующий о росте международного влияния Страны Советов. А когда год спустя на ад-



«К Ленину, в Кремль»

министративных выборах в Кавриаго победили левые социалисты, то кавриагцы вписали имя Ленина в протокол заседания муниципального совета. К 100-летию со дня рождения Владимира Ильича на площади его имени был открыт памятник, история которого могла бы стать превосходным материалом для игрового фильма. А именно: во время войны оккупанты вывезли на переплавку бронзовый бюст Ленина, отлитый рабочими Луганска. Но итальянские патриоты спасли его, и теперь он стоит на центральной площади.

«Ленин на итальянской площади» — страница из истории рабочего и коммунистического движения в Италии. Это фильм об итальянских коммунистах, их борьбе с фашизмом. Вот кадры — антифашисты-кавриагцы в Испании в батальоне имени Ленина, где их обучал военному делу будущий маршал Малиновский. Вот документы — кавриагцы отважно сражались в годы Сопротивления фашизму. Вот памятник — семь сыновей крестьянина Черви в мраморе мемориала. Они — отдавшие жизнь в борьбе с фашизмом — и в памяти нынешнего поколения, которое свято чтит погибших.

Нынешний мэр города, коммунист, говорит, что для трудящихся Кавриаго память о Ленине жива постоянно. Используя опыт Страны Советов, муниципалитет открывает детские сады и школы. Кооперируются крестьянские хозяйства. Работает партшкола. Вооруженные учением Ленина, коммунисты (а их в Италии 2 миллиона) возглавляют борьбу трудящихся за свои права. Интересны кадры — забастовка работниц трикотажной фабрики. Крупные планы. Многие женские лица чем-то неуловимым вызывают в памяти облик замечательной актрисы Анны Маньяни.

Таким образом, с 1919 года, со времени, когда Владимир Ильич увидел в газете резолюцию трудящихся Кавриаго, вся история итальянского города, как показано в фильме, связана с именем Ленина. И в этом факте — свидетельство международного торжества идей ленинизма.

Но вернемся к картинам, обращенным к прошлому и настоящему нашей страны, в которых Ленин показан как создатель первого в мире государства рабочих и крестьян, как вдохновитель поразивших мир свершений советского народа в строительстве социализма.

«Атлас Ильича» сценариста А. Сажина и режиссера И. Грека. В Кремле, в кабинете Ленина всегда был «Атлас железных дорог России». В. И. Ленин делал на нем пометки: Соликамск, Акмолинск, Старый Оскол, Тургай... Перелистывая страницы атласа, мы постигаем масштаб ленинских планов, грандиоз-

ность их воплощения в наше время. Фильм решен приемом полиэкрана, что придает ему особую информационную насыщенность и тематическую многомерность. Удачно смонтированы кадры гражданской войны с кинокадрами выступления Ленина перед бойцами, уходящими на фронт, и фрагментами хроники боев с интервентами. Волнует воплощение темы неиссякаемой народной любви к Ленину: в одном полиэкранном кадре соединены снятые в разное время потоки людей, идущих к Мавзолею.

Своеобразие фильма «Атлас Ильича» еще и в том, что он соединяет в себе приметы документального и научно-популярного кино. Впрочем, это стремление к синтезу средств выразительности разных видов киноискусства вообще характерно для произведений современной Киноленинианы. Оно заметно в картинах «Леннаучфильма», о чем скажем ниже, оно очевидно и в фильме Свердловской киностудии «Им помогал Ленин» Я. Массовича и Г. Тургенева, где больше рассказано, нежели показано, как В. И. Ленин еще в годы гражданской войны занимался вопросом развития изобретательства в различных областях техники. Особенно удачен эпизод, связанный с работой в области радиотехники. Ильич радовался появлению «газеты без бумаги и без расстояния»: в 1922 году начала работать наша первая радиостанция — имени Коминтерна.

Однако целостному восприятию картины мешает ее изобразительная эклектичность, а также перегруженность текстом, монотонность его чтения, невыразительность музыкального фона.

Что же касается картин «Леннаучфильма», то нельзя не отнестись с уважением к ленинградским кинематографистам, не пасующим перед новыми и трудными темами. Фильм «Революция — день третий» Б. Абозова и Б. Сорокина посвящен событиям 28—29 октября, когда Керенский с казачьими частями генерала Краснова двинулся на Петроград, а в самом городе вспыхнул мятеж юнкеров и когда руководство борьбой с контрреволюцией возглавил лично Ленин.

Картина эта, поставленная на студии научно-популярных фильмов, заставляет вспомнить фильм «Шестое июля». Почему так? А потому, что здесь использован тот же принцип: драматизм истории воссоздан приемом реконструкции реальных событий, спрессованных в напряженный момент, когда решалось — быть или не быть Советской власти. 28 октября 1917 года, как и 6 июля 1918 года, Ленин взял на себя непосредственное руководство разгромом контрреволюции. Сходство этих двух лент (обе они к тому же черно-белые и выдержаны как бы в стиле старой кинохроники) объяснимо, видимо, еще и эмоциональной заразительностью, вызванной в обоих случаях прежде всего новизной материала и динамичностью его подачи.

Это последнее свойство не стало, к сожалению, ведущим в другом фильме, поставленном год спустя к 60-летию Вооруженных Сил тем же творческим коллективом, — «Революции полководец», где показано, что В. И. Ленин был не просто вдохновителем побед народа в годы гражданской войны и интервенции, но и выдающимся военным стратегом.

Есть интересное и в этом фильме: волнующая ясность идеи защиты социалистического Отечества, выдвинутой В. И. Лениным, новизна некоторых документов, фото- и кинокадров, комментарий, прочитанный К. Лавровым, который иногда тактично использует характерность ленинской речи. Однако перенасыщенность двухчастевой картины историческим материалом (при этом факты упоминаются, как правило, широко известные), поспешность и поверхностность в его изложении привели к излишней информативности картины, очень заметно снизили ее эмоциональное начало, а потому и ее познавательно-воспитательную ценность.

В картине «Красный хлеб» сценаристов Г. Зайцевой и В. Фиалковского, режиссера М. Клигмана образ Ленина возникает опосредованно через отношение к нему современников и потомков. Тематический центр фильма — письмо В. И. Ленина к питерским рабочим «О голоде», откликнувшись на которое пролетариат послал в деревню тысячи своих луч-

ших людей. Воспоминаниями о событиях в одном лишь районе под Уфой — в Белебее воссоздается время ожесточенной классовой борьбы и время героизма рабочих и сельских коммунистов, которые с верой в Ленина, по призыву Ленина спасали революцию от голода. Фото, газеты, плакаты тех лет, точно подобранные и показанные в соответствующем контексте, цементируют произведение. На этом фоне возникают рассказы очевидцев, ветеранов революции.

Есть в фильме и интересные образные решения, например: эпизод «Кулачье пошло в открытую» — об убийствах сельских активистов и рабочих — дополняют выразительно снятые кадры: мечущиеся лошади, кровавое зловещее солнце. Убедителен предложенный авторами символ бессмертия погибших за дело Ленина: красные гвоздики, покрывающие обгорелые стволы деревьев. На памятнике — братской могиле погибших от рук белогвардейцев и кулаков в 1919—1920 годах — имена, много имен. И при упоминании каждого ложится к подножию монумента еще одна красная гвоздика. Хороша в картине песня (композитор В. Баснер). Она возникает то как трубный призывный сигнал, то как лирический напев, то как реквием. Картина «Красный хлеб» — одно из удачных произведений современной Киноленинианы.

До сих пор мы говорили о фильмах разных студий — более или менее удачных, обращенных к разным темам и отмеченных одной общей идеей — идеей победы ленинизма, нерасторжимости связи учения и деятельности В. И. Ленина с современностью.

Однако заслуживают внимания и картины, выдержанные, казалось бы, в русле чистой историографии. Таким представляется фильм «Письма к матери» М. Когана, Н. Руднева и Ю. Щербакова. Их, этих писем, приведено совсем немного. И картина — не о самих письмах, а о матери В. И. Ленина — Марии Александровне Ульяновой. О наиболее напряженных годах ее жизни (1887—1898), когда под влиянием детей-революционеров менялись и ее взгляды.

Жанр картины можно было бы определить как фильм-исследование. Метод же исследования — размышление над фактами и документами из жизни семьи Ульяновых. Отправной точкой к размышлениям стала фотография Марии Александровны. Портрет уже далеко не молодой женщины, облик которой озарен каким-то внутренним светом. Одиннадцать лет назад умер ее муж и был казнен старший сын Александр. Сейчас ее дети Владимир и Анна под надзором царской охранки, а Дмитрий в тюрьме. Откуда же эта просветленность, оптимизм в глазах Марии Александровны?

Авторы картины, размышляя над документами, фактами, строками из писем, приходят к выводу: именно к этому времени окончательно определилась для Марии Александровны ее жизненная позиция, неотделимая от жизни ее детей-революционеров. И невольно возникает ассоциация — Ниловна М. Горького. Ведь и ее любовь к сыну привела к активному пониманию революционной деятельности Павла Власова. И вспоминается горячее одобрение Лениным романа Горького... Тема материнской любви вырастает в тему нравственного, гражданского подвига русской женщины, русской революционной интеллигенции. Вот почему фильм о Марии Александровне Ульяновой обогащает наше представление о личности Владимира Ильича Ленина.

Иначе воздействует на зрителя картина «Ленин. Семь лет в Швейцарии», созданная Б. Рычковым по сценарию А. Латышева. По форме своей она напоминает традиционное учебное кинопособие по истории партии — повествование развивается спокойно, обстоятельно, популярно, по привычным канонам. Авторы ограничились лишь изложением деятельности Владимира Ильича в эмиграции, констатацией ее значения в подготовке русской революции. Они как будто и не ставили перед собой зазачи образного решения темы. Монотонность ритма, многословность текста и однообразие его прочтения, невыразительность съемок — все это привело к тому, что картина оказалась вторичной.

Завершая обзор документальной и научно-популярной Киноленинианы, вспомним и о

фильмах, в которых тема Ленина находит воплощение и отражение в публицистических кинопортретах героев ленинской гвардии революционеров. В 60-е годы и в начале минувшего десятилетия были поставлены картины о М. И. Калинине, Ф. Э. Дзержинском, Н. К. Крупской, Г. В. Чичерине, Г. К. Орджоникидзе, А. В. Луначарском, А. М. Коллонтай, П. П. Постышеве, Г. М. Кржижановском, Ф. А. Сергееве (Артеме), И. В. Бабушкине, Степане Шаумяне, Наримане Нариманове.

В последнее пятилетие о соратниках В. И. Ленина были созданы научно-популярные и документальные фильмы. Здесь следует отметить особую активность студии «Укркинохроника». Вот наиболее интересные ленты украинских кинодокументалистов: «Главком хлеба» — о жизни и деятельности первого заместителя В. И. Ленина, первого наркома продовольствия Александра Дмитриевича Цюрупы, «Григорий Иванович Петровский» — о старейшем участнике революционного, рабочего движения, выдающемся деятеле Коммунистической партии. «Киевские адреса Ульяновых» — о сестрах Владимира Ильича Анне и Марии, которые в начале века несколько месяцев жили в Киеве с заданием партии — осуществлять оперативную связь русского бюро РСДРП с местным комитетом и с заграницей. «С Лениным в сердце. (Рассказ старого большевика)» — о Василии Ефимовиче Васильеве, одном из старейших членов партии, о его встречах с Лениным.

Но не только «Укркинохроника» обращалась к жизни и деятельности соратников Владимира Ильича. Так, в Алма-Ате был поставлен фильм «Стало вечным памятником дело» — о выдающемся революционере и государственном деятеле Валериане Владимировиче Куйбышеве, детские и юношеские годы которого прошли в захолустном городке царской империи (ныне областном центре Казахстана) Кокчетаве.

А в Таллине создана хорошая картина «Солдат революции» — о Николае Васильевиче Сальме, участнике революционных событий октября 1917 года. Красногвардеец Сальма охранял квартиру, где в ночь с 24 на 25 октября находился Владимир Ильич, где он написал Декрет о земле. Затем Сальма работал в Смольном, в агитотделе Петроградского военно-революционного комитета, занимался распространением декретов и постановлений Советской власти. Об этом с ним беседовал

«Петроград, октябрь семнадцатого»

Владимир Ильич. Обаяние картины «Солдат революции» — в обаянии и значительности облика 90-летнего большевика. Он и сейчас энергично шагает по улицам Ленинграда, легко поднимается по лестницам Смольного, интересно рассказывает о революции и Ленине, о себе, а многочисленные крупные планы позволяют увидеть его умные, ясные глаза.

В той же интонации высокого восхищения ветеранами революции и гражданской войны поставлена была в Риге картина «Седая гвардия» — о латышских красных стрелках, из которых ныне осталось всего 80 человек. Некоторая рыхлость и нечеткость драматургии окупается искренностью, взволнованностью рассказа о ленинской гвардии.

До сих пор мы говорили о кинокартинах, снятых для большого киноэкрана. Однако наш очерк был бы неполным, если бы в нем не нашлось места для анализа некоторых фильмов малого экрана, то есть телефильмов, по праву входящих в состав Ленинианы.

Заметным событием экранной документальной Ленинианы стали фильмы режиссера В. Лисаковича. Это — «Петроград, октябрь семнадцатого», «К Ленину, в Кремль», «Сила жизни» и «Музыка в семье Ульяновых».

Картина «Музыка в семье Ульяновых» очень богата информацией. В ней собрано множество свидетельств о значении музыки в жизни семьи Ульяновых. Мария Александровна, сама музыкально высокоодаренная, обучала детей игре на фортепиано, под звуки которого отдыхали, слушали чтение стихов; под его звуки они, маленькие, засыпали, а, повзрослев, и работали. Любимыми композиторами в семье были Глинка, Чайковский, Мусоргский, Бетховен, Бах, Верди, а также Верстовский, Штраус. От отца пошла любовь к русским народным и студенческим песням. Володя любил дуэт Вильбуа «Моряки», который исполнял с любимой сестрой Олей, особо выделяя строку «Будет буря, мы поспорим и поборемся мы с ней». А исполняя арию Валентина из оперы Гуно «Фауст», он с особой радостью пел: «Там, в кровавой борьбе в час сраженья, клянусь, буду первым я в первых рядах!»

Любил Владимир Ильич Бетховена, Шопена, Вагнера. Всем известно его поразительное по глубине суждение об «Аппассионате»: «Я всегда с гордостью, может быть, наивной, думаю: вот какие чудеса могут делать люди». Через всю жизнь В. И. Ленина прошла революционная песня: «Интернационал», «Варшавянка», «Беснуйтесь, тираны», «Замучен тяжелой неволей». Эти песни пел и слушал Владимир Ильич и в родном Ульяновске, и в Казани, и в ссылке, и в эмиграции...

В годы напряженнейшей работы Ленин находил время для музыки, слушал произведения Бетховена, посещал концерты Шаляпина, хора Пятницкого, французского певца Монтегюса.

Фильм «Музыка в семье Ульяновых» выходит далеко за пределы явления только познавательного. Авторам удалось дать представление о богатстве духовного мира Владимира Ильича. Причем добились они этого покоряюще лаконичными и выразительными средствами экрана.

Если изобразительный слой фильма весьма скромен, состоит в основном из кинематографических композиций деталей среды — нот, музыкальных инструментов, неброских кадров интерьеров и натуры, то звуковая сторона картины богата и разнообразна чрезвычайно. Музыка в ней звучит в самом лучшем исполнении, а текст (его читает О. Басилашвили) органичен, ненавязчив, лиричен. Вопреки господствующей в документальном и телевизионном кино тенденции, согласно которой звук дополняет изображение, звуковое решение в картине «Музыка в семье Ульяновых» оказалось, как того и требовало содержание, ведущим и определяющим художественную образность фильма.

Добавим еще, что в картине этой естественно смешались виды и жанры: она столь же может быть отнесена к документальному кино, сколь и к научно-популярному, а определить ее жанр просто невозможно, потому что она — одновременно и историко-биографическая документальная повесть, и драматическая музыкальная поэма. Поистине нет предела творческим поискам, нет предела возможностям экранного искусства! Картина

«Музыка в семье Ульяновых» еще раз напоминает о возможностях кино в создании образа Владимира Ильича Ленина.

К этому же выводу приходишь и после просмотра картины «Петроград, октябрь семнадцатого». Она состоит из двух фильмов. Первый — «Звездный час», второй — «Мы наш, мы новый мир построим». Отметим: в точном соответствии с поэтическим названием картин строится и их художественное решение, которое оказалось поэтичным прежде всего в своем отношении к событиям истории, к ленинскому наследию. Точность отбора документального материала, профессиональное чувство меры в использовании средств экранной выразительности, авторская заинтересованность и увлеченность масштабом октябрьских событий — все это определило темперамент картины.

Ничто не кажется в ней лишним. Современный Смольный, Музей истории Октябрьской революции, хор ветеранов, исполняющих революционные песни, и актеры (К. Лавров и Л. Чурсина), читающие тексты документов; фотографии и кинокадры, цифры, факты, имена — все это, соединенное режиссером в единую образно-эмоциональную структуру, окрашенное восхищением личностью Ленина, придало картине идейную цельность и эстетическую законченность.

Повелось в искусстве так, что весьма существенным для понимания смысла произведения становится тональность, в коей оно решено. И эта тональность — не просто атмосфера действия или характеристика времени, но авторская позиция. Так было в классических произведениях Киноленинианы Д. Вертова, М. Ромма и Б. Щукина, С. Юткевича и М. Штрауха.

Эта традиция очевидна и в фильмах В. Лисаковича. В картине «Петроград, октябрь семнадцатого» приведены слова В. И. Ленина: «Большевик — это не только взгляды, но и темперамент». Подобно этому и саму картину отличают не только взгляды, но и темперамент — и гражданский, и художнический. Не иллюстрация событий октября 1917 года, но публицистическое и поэтическое утверждение их как исторической необходимости, не хроника жизни Ленина, но осмысление его деятельности как выражение чаяний человечества. Кульминация фильма — подготовка к взятию Зимнего. Вождь свершившейся революции уже утром 25 октября обратился к гражданам России, а в ночь с 24 на 25 октября писал декреты, самые гуманные в истории всех революций — Декрет о мире и Декрет о земле.

Революция — праздник народа. Но не только праздничными показаны в картине и последующие дни Октября: Ленин работает в Смольном. На заседаниях Совнаркома слушается до 40 вопросов Неопытность сотрудников новой власти, нехватка специалистов, саботаж чиновников (например, в Министерстве иностранных дел остался на работе только один швейцар) — все это надо было преодолеть. В фильме не только говорится о том, что в чрезвычайные моменты борьбы за Советскую власть Ленин для решения жизненно важных для судеб революции вопросов добивался концентрации сил до крайнего предела, но это эмоционально передается через концентрацию экранных средств.

Следуя традиции советского искусства, В. Лисакович и Е. Яковлев стремятся к единству образа Ленина — вождя, государственного деятеля с образом Ленина — самого человечного человека.

Картина В. Лисаковича «К Ленину, в Кремль» построена как хроника одного из этапов жизни Владимира Ильича. Она как бы восстанавливает пятьдесят дней работы Ленина в Кремле.

В фильме удалось передать интенсивность деятельности Ленина во главе Совнаркома, а вместе с тем (что чрезвычайно важно!) и особую одухотворенность образа жизни Владимира Ильича как проявление новых форм отношения к труду, людям, обществу, как эталон исторически новой — коммунистической нравственности. В картине много текста и, как это часто принято на телевидении, читают его с экрана, обращаясь прямо к зрителю, популярные актеры И. Саввина и Ю. Соломин. Первая читает, пожалуй, излишне эмоционально, вто-

рой — излишне спокойно. Третий же лучше «вписался» в стилистику фильма — он читает и держится не столь профессионально точно, но зато его рассказ и он сам органичны в той атмосфере достоверности и доверительности, что составляет еще одну особенность и привлекательность картины. А исполнитель этот — сам режиссер В. Лисакович.

Четыре фильма Ленинианы в последние годы сделал этот талантливый кинодокументалист (вспомним его картины «Катюша», «Мир в этот день», «Гимнастерка и фрак» и другие). И все картины отмечены зрелостью политического (и эстетического!) мышления, активной гражданской и художнической позицией, поисками новых форм экранной выразительности. Есть все основания полагать, что впереди у Лисаковича — крупномасштабный фильм о Ленине. И то, что истекшее пятилетие выдвинуло режиссера в число перспективных создателей экранной Ленинианы — факт радующий.

Какие же общие выводы можно сделать из опыта экранной Ленинианы, созданной в последние годы? В настоящем обзоре, помимо желания максимально полно представить общую картину, мы стремились выявить все наиболее существенное и характерное прежде всего в плане позитивном, лишь иногда отмечая неудачное в отдельных фильмах.

Итак, истекшее пятилетие, когда было создано около тридцати различных картин Ленинианы, характеризуется преимущественным вниманием к этой тематике со стороны документального кино и явно сниженной продуктивностью кино игрового.

Основная идейная направленность Ленинианы — связь учения и деятельности Ленина с современностью, победа ленинизма в нашей стране. Материал картин достаточно разнообразен, и самым дорогим в нем остаются съемки Владимира Ильича и кинохроника прошедших десятилетий. Но замыслы фильмов не всегда воплощаются эстетически завершенно, картины далеко не часто отмечены поисками новых кинематографических форм.

Бедность кинематографического языка приводит к утрате образности, что снижает эмоциональное воздействие картин, а потому и их познавательно-воспитательную ценность. Все это обрекает неигровое кино на непопулярность у широкого зрителя. В связи с последним — замечание о прокате этих картин. Он затруднен еще и потому, что в подавляющем большинстве фильмы двух- и трехчастевые. Будь они по одной части, их можно было бы показывать, как и «Новости дня», во всех кинотеатрах перед началом сеанса. Но две-три части... Остаются специализированные кинотеатры, но их в Союзе единицы. Есть еще телевидение. Но ведь создаются все-таки кинофильмы, рассчитанные на большой экран. И у них — своя специфика, свои законы восприятия.

Что касается специфики экранных произведений, то заметнее влияние документального кино на научно-популярное и телефильмов на кинофильмы. Молодое искусство малого экрана, развиваясь в поисках средств выражения, захватывает своим влиянием большой экран, что заметно даже на игровой картине «Доверие» (публицистичность, прямое обращение к зрителю).

И последние замечания о современной экранной Ленинниане. В ее тематических границах следует расширить активный показ советского образа жизни и образа советского народа как новой исторической общности. Социалистические преобразования обозначены больше через натурные съемки производственных и городских объектов и через дикторский текст, повествующий о величии наших планов. Возможно, с этим связано невнимание к образу человека. Его почти нет в фильмах. А ведь в ком, как не в человеке, его нравственном облике и мировосприятии убедительнее всего заметны победы социализма и ленинизма. Вспомним, как говорил Горький о бессмертии Ленина: «Нечеловеческая воля его не исчезла, она остается на земле воплощенной в людях».

С. Герасимов

Герой и современность: социалистический образ жизни на экранах кино и телевидения

Для того чтобы дерзнуть разобраться хоть сколько-нибудь последовательно в огромном множестве кинокартин и телефильмов, вышедщих за последние годы, нужно было просмотреть большое количество произведений разного масштаба и качества, и все же у меня нет убеждения, что я успел увидеть и осмыслить все, достойное серьезного разговора. Если бы я доверился современной критике в масштабах газетных и журнальных статей, то, вероятно, мог бы пропустить немало интересных произведений, таких, например, как «Тайное голосование» — фильм, который, не скрою, произвел на меня весьма серьезное впечатление. Между тем из едва ли не единственной рецензии на эту картину я мог узнать лишь краткое ее содержание и извлечь несколько общих доброжелательных замечаний на уровне «старайтесь, молодой человек!». Автор рецензии ни словом не обмолвился даже о поразительном успехе в этой картине прекрасного артиста Михаила Кузнецова, прошедшего долгую жизнь от красавца Басманова в «Иване Грозном» Эйзенштейна до грузного, отяжелевшего телом, но вознесшегося духом председателя колхоза, истинного большевика наших дней. Если же говорить о фильме применительно к генеральному тезису «герой и современность», то в работе начинающего в игровом кино режиссера В. Гурьянова налицо и герой, и современность.

Опытный зритель, сидя в зале, тотчас разберется, как окружающие воспринимают фильм. Он уловит степень искренности восприятия, отзывчивости, соучастия с экраном, что более всего отразится в том счастливом смехе, который отнюдь не есть прямая реакция на комический трюк или гротесковую нелепость, а есть признак счастливого узнавания реальности, которая может оказаться совсем не такой уж и смешной. Так вот, я смотрел картину «Тайное голосование» в небольшом, но тесно заполненном зале, где было немало сердитых знатоков. И вдруг экран всех сблизил, сдружил. И несмотря на то, что картина ничем не была защищена от притязательных вкусов зрителя, она в простоте своей была защищена правдой жизни столько же, сколько и правдой искусства. Она не кривлялась, не угодничала, не приспосабливалась, не копировала. Она рассказывала историю реальных отношений в реальной современной деревне со всем разнообразием ее общества, со всеми признаками эпохи развитого социализма, в которой мы с вами живем. Это сделало фильм интересным для всех. И если мы не сумели еще расширить круг его зрителей до достойных масштабов, то это не потому, что картина того не заслуживает, а потому, что мы часто не умеем защищать произведения, чуждые сенсационности, но вследствие этого отнюдь не ме-

Доклад на VI пленуме Союза кинематографистов СССР. Печатается с некоторыми сокращениями.

нее художественные, выразительные и важные для нашего всеобщего просветительского дела.

В связи с недавними «васильевскими днями», но не только поэтому, а и в связи с темой «герой и современность», мне вспомнился «Чапаев». Когда Васильевы задумывали своего «Чапаева», подвиг их был уже в том, что вслед за обширной серией картин, поставленных на тему о гражданской войне, они вернулись к этой теме, имея самые серьезные цели, что и увенчалось поистине всемирно историческим успехом. Чего же они хотели, как они говорили об этой своей новой работе нам, своим друзьям и однокашникам? В то время кинематограф, овладев уже многими секретами успеха, смелее всего чувствовал себя в сфере совершенствования языка, формы, кинематографической аллегории. А они всему этому опыту противопоставили свой замысел, используя при этом многие технические и более всего монтажные решения, которые были добыты немым кинематографом. Достаточно вспомнить психическую атаку или финал фильма со взрывом, сметающим белогвардейщину. Но секрет успеха, так же, как и секрет замысла, был не в том. Он был в самом Чапаеве, в герое революционной современности, которая для братьев Васильевых являлась не абстрактной страницей истории, а прожитыми и проживаемыми днями собственной жизни. К их личному опыту прибавился личный опыт исполнителя главной роли Бориса Андреевича Бабочкина. Я говорю — опыт, можно было бы сказать — талант, но в последнее время я заметил, что мы часто употребляем это понятие, не задумываясь, что за ним стоит, из чего оно слагается и какие результаты предусматривает. Ведь если вспомнить историю «Чапаева», то первая рецензия разбирала картину как очередной средний фильм на тему гражданской войны, имея в виду как раз отсутствие таланта в том значении, как его принято было тогда понимать. «Чапаев» не уложился в стереотипы представлений автора рецензии по поводу талантливого кинематографа. Там все было не так, как-то слишком просто, слишком близко к жизни, а это как раз и было истинной мерой таланта. Правда, через несколько дней появилась передовая в «Правде», которая определила значение этого фильма как гордость советского кинематографа. Очень поучительный урок истории! Да, талант Васильевых и Бабочкина базировался на глубоком знании предмета, на той высшей форме самостоятельности, которая диктуется не стремлением самоутвердиться во что бы то ни стало, а сделать так, как душа просит, как самому хочется и знается, независимо от перста указующего критических и квазиэстетических стереотипов. Именно таким образом и родилась неповторимая интонация «Чапаева», разошедшаяся по народной молве во всей своей афористичности подобно тому, как входили в народную молву тексты Пушкина, Грибоедова, Крылова.

В обозначенной в заголовке статьи теме разговора меня несколько смущает понятие «герой». Далеко не во всех картинах, которые, на мой взгляд, представляют сегодня интерес, центральные действующие лица могут быть легко приближены к этому понятию. И не оттого, что поступки их недостаточно героичны, а прежде всего потому, что весомость образов как раз складывается там, где менее всего можно обобщить, типизировать тот или иной характер персонажа по признаку всеобщей значительности и ответственности перед своим временем. А понятие «герой» в конце концов так или иначе требует ответа на эти вопросы. В этом смысле, может быть, ближе всего к абсолютному значению понятия стоят действующие лица фильма «Люди в океане», среди которых по-своему героической фигурой, вызывающей глубокое уважение и обостренный интерес, выступает фигура старого китайца, не способного уложиться в нормы современной ситуации «Китай — Советский Союз». «Люди в океане», на мой взгляд, весьма примечательная картина, отмеченная той степенью нравственной зрелости, которая является примером отнюдь не в масштабах первых опытов, а зрелого современного социалистического кинематографа. В картине много интересного. Здесь интересен автор, который не по воле судеб, а, я убежден, по твердому намерению взялся за тему, никем еще до него не трону-

тую и дотоле знавшую кинематографическое истолкование только в отличных документальных картинах режиссера Александра Медведкина. Павел Чухрай выступил здесь в том лучшем качестве, которое всегда отличало и будет отличать настоящих кинематографистов потребностью взяться за трудный, еще не освоенный материал, то есть он пошел по той нехоженой тропе, где надо положить немало усилий, дабы успешно прийти к цели. И сделал картину, которая заслуженно принята и зрителями, и товарищами, чему свидетельство тот несомненный успех, какой сопутствовал его работе на недавнем совещании молодых кинематографистов.

Мне привелось изрядное время проработать в Китае, и я с душевным волнением следил в фильме за судьбой старика, за каждым движением его, каждой интонацией, узнавая в нем тех китайцев, каких я знал по совместной работе в 1949—1951 годах. Тогда других китайцев, порожденных кошмаром культурной революции и всеми последующими испытаниями, павшими на голову великого народа, мы, собственно, и не знали. И в том-то и сила фильма, что режиссер благодаря чутью молодого художника с удивительной верностью показал жестокую реальность отношений и словно высмотренные подробные характеристики каждого из китайцев в отдельности и в особенности неуемного хунвэйбина, которого уже не переделаешь.

Так через искусство постигается суть реальной жизни во всех ее невыдуманных, но вследствие этого не менее ужасных чертах.

Я ловил себя на мысли, что в простых сценах разговоров китайцев и наших пограничников открываются вся глубина и вся дикость маоистской конфронтации, вся ее подлость и нелепость. И в то же время силы расставлены так и раскрыты в такой своей сущности, что они рождают не одну лишь ненависть к тупому врагу, а скорее вызывают острое сожаление, горечь и заботу о решении вопроса, где речь идет не о возмездии, а об исправлении трагически запутавшейся истории.

Здесь уместно было бы перейти к фильму под названием «Позови меня в даль светлую». В конце концов, название это прочитывается как главный девиз всего советского искусства. И Василий Шукшин, давший такое название одному из своих произведений, разумеется, имел в виду нечто выходящее за пределы частной истории, лежащей в основе сюжета. И если последовательно разбирать фильм, вышедший под этим названием и получивший у зрителя очень заинтересованную оценку, то там мы найдем все разнообразие борющихся сил внутри нашего современного общества, сил часто невыявленных, не прочерченных, но вследствие этого не менее интересных и содержательных. И опять-таки в этом фильме, как и в «Тайном голосовании», его подспудная сила проявляется не столько даже в событиях, сколько в личностях, где дарование артиста решает успех всего предприятия. Разумеется, в первую очередь тут надо говорить об интереснейшем кинематографисте, ныне уже среднего поколения, одном из режиссеров фильма и исполнителе одной из главных ролей — о Станиславе Любшине. Еще в картине Марлена Хуциева «Мне двадцать лет» Любшин заявил себя актером столь же глубоким, сколь и тонким. Наблюдательность его, которой измеряется в конце концов важнейшая сторона актерского дарования, помогла ему в этой работе показать что-то необыкновенно важное в натуре современника, молодого рабочего человека, начинающего свою семейную жизнь. При талантливой режиссуре Хуциева Любшин сумел внести множество действенных характеристик своего героя, обеспечивших ему такую естественную приязнь зрителя, хотя он нимало не заигрывал со зрителем и не делал в этом смысле никаких внешних усилий. Тут требовалось большое мастерство, а, пожалуй, еще ранее — благородство самой натуры, позволяющее зрителю довериться артисту в каждом его душевном движении. Ныне Любшин один из самых любимых артистов советского зрителя, и достижения его, при всем разнообразии сыгранных ролей, все более и более значительны. Достаточно вспомнить «Пять вечеров» Никиты Михалкова и Александра Володина, телефильм «Не стреляйте в белых лебедей» (авторы сценария Б. Васильев и

К. Рапопорт, режиссер Р. Нахапетов) и, наконец, «Позови меня в даль светлую». И опять возникает трудность с характеристикой роли в этом фильме применительно к понятию «герой». Любшин казнит своего героя с беспощадностью доподлинного искусства. И все же менее всего он склонен перечеркнуть его как натуру всячески ущербную и на этом успокоиться. Наоборот, он как истый художник любит своего героя, рассматривает его с величайшим пониманием всех тех незримых связей, какими соединена жизнь этого, в общем-то, никчемного человека со многими и многими обстоятельствами реального мира, в котором он зародился, возрос и по-своему упрочился.

Для того чтобы разобраться во всей сложной поэтике этой работы, надо еще раз возвратиться к ее первоисточнику — литературе Василия Шукшина, как одному из важнейших критериев для определения достоинств и утрат современного нашего кинематографа.

Мне приходилось еще при жизни Шукшина слышать самые разнообразные и противоречивые оценки его литературных работ. Рожденный как кинематографист, он поначалу вызывал у братьев-писателей как бы даже некоторое недоумение — откуда сие? Но как раз отсутствие привычной литературной осанки и делало его первые сочинения для его первых читателей особо примечательными и желанными. Свой взгляд, свой круг интересов, симпатий, антипатий, свой голос — как это дорого стоит в искусстве! Но главной, окрашивающей интонацией этого авторского голоса была заинтересованная любовь к реальному человеку, не изобретенному, не вымышленному, а высмотренному в домах, на улицах деревень и городов, где складывалась биография Василия Шукшина. Вот и появилась целая галерея интереснейших характеров, судеб, по которым можно было узнать, прочесть свое время, узнать множество *людей*, населивших сценарии, рассказы и фильмы Василия Шукшина, в которых он, не боясь черной работы писателя-современника, звал в свою даль светлую. И вокруг этого его труда накапливались соратники. К ним, наверное, надо отнести в кровенной связи, например, Николая Губенко. Он мне как-то прямо сказал в частной беседе: «Хочу быть, как Шукшин!» Я не говорю уже о Лидии Федосеевой-Шукшиной, о замечательном артисте из старой гвардии И. Рыжове, о постоянном исполнителе шукшинских лент Л. Куравлеве, ну и, само собой разумеется, о С. Любшине.

Каждая работа Шукшина в литературе и кино прежде всего полемична, и в этом его главнейшее достоинство. Предметом его обостренной полемики всегда выступала схема, как бы изящно упакована она ни была, как бы ни гримировалась под реальную жизнь. И вот высмотрел он и такого человека, как негеройский герой Любшина в фильме «Позови меня в даль светлую». Что он тащит за собой, этот бедняга, по своей, в общем, трагически неустроенной судьбе? Разумеется, прежде всего свою незаработанную амбицию, ради которой он делает множество нелепых поступков, отмеченных то цинизмом, то младенческой наивностью, то переоценкой собственной личности в самых различных обстоятельствах. Глядя на все это, можно усмехнуться, можно рассмеяться, а можно и задуматься. Волшебное сходство с жизнью действует на любой зрительный зал, и опять слышится этот счастливый смех узнавания, как начало деятельной мысли, разбуженной деятельным искусством.

Так кто же все-таки истинный герой этого фильма? Может быть, старик, умудренный своим дьявольским практицизмом, или мальчик, которому предстоит прожить длинную жизнь, уводящую его в даль двадцать первого века? Или его мать в превосходном исполнении Лидии Федосеевой-Шукшиной, едва не ставшая жертвой амбиции нашего героя? По-видимому, героем здесь выступает жизнь, движущая этими людьми и зовущая их в даль светлую, независимо от груза недоразумений, предрассудков, ошибок, более или менее драматических, более или менее осознанных, какие человек в наше время вынужден нести на своих плечах, часто вопреки здравому смыслу и логике вещей. Искусство Шукшина — Любшина выступает здесь как сложное искусство. И это ему главная похвала, хотя под

обозначением «сложное» числится немало работ, для которых сложность формы, киноязыка исчерпывает это понятие полностью и остается самоцелью. И это тоже повод для серьезных раздумий.

Для того, чтобы меня не могли заподозрить в стремлении выравнять все наше современное киноискусство по эталону Шукшина, я хочу перейти сейчас к работе, которая состоит как бы в прямой конфронтации со всем, что было только что сказано. Я имею в виду картину Александра Митты «Экипаж».

Говорить о ней непросто, так как, не скрою, у самого меня к этой работе немало претензий, но еще больше обостренного интереса, если угодно, уважения и к замыслу, и к уровню технических решений. Это как раз одна из тех картин, которые охотно смотрят и столь же охотно критикуют, но тут уместно вспомнить не раз цитированную строку насчет того, что критиковать все же следует, исходя из задач, художником себе поставленных. А задачи были поставлены не столь уж простые, например, сделать с в о й суперфильм, причем не хуже, а то и получше американских, имеющих, как известно, в этом жанре немалые традиции. И тут у Митты выступает ничем не зашифрованное ультрагероическое начало. Далее речь идет о силе коллективистского принципа в нашем обществе, и это уже серьезный разговор. Вот с этой позиции мне бы и хотелось взглянуть на работу Митты.

Наблюдая за Миттой с самого вступления его в зрелый кинематограф, я всегда с интересом ждал каждую его новую картину и всегда находил в ней что-то, чему можно было порадоваться. Его режиссерская хватка, точность глаза, верность руки складывались не в пример иным быстро. И в этом смысле «Экипаж» представляется очень серьезным результатом точного расчета и первоклассной техники исполнения во всех звеньях режиссерского труда.

Разумеется, идея фильма не может быть названа открытием, так как, в конце концов, в каждом обществе возникают такие обстоятельства, которые по закону труда в определенный момент объединяют коллектив до крайней меры взаимоответственности, взаимовыручки и, так сказать, чувства локтя. Но за последние годы все мы так отвлеклись от подобного рода тем в сторону личностной проблематики, где сущностью художественного становится тайна личности, иногда до такой степени явная, что и смотреть, собственно, нечего. Кинематограф, который мы размашисто характеризуем, как кинематограф нравственной проблематики, огорчительно часто топчется на месте, лениво и вяло перебирая всякого рода шаблоны личных отношений, не имеющих ни глубины мысли и чувства, ни выразительности действия.

В этом смысле картина Митты яростно полемична. Он сознательно взял хорошо проверенные шаблоны и обработал их на уровне жанра с завидной точностью и энергией. Достаточно вспомнить одного из героев, завзятого соблазнителя, оснащенного могучей техникой двадцатого века, терпящего самые неожиданные удары судьбы. Так мимоходом, как бы невзначай, Митта делает, на мой взгляд, благое дело, с хохотом раздавая подзатыльники копеечному пижонству «электронных» донжуанов. И наверняка это действует куда активнее, чем всякого рода ламентации по поводу несовершенства нового поколения.

Разведя героев по своим углам, Митта показывает всю обычность их существования, со своими заботами, устройствами и неустройствами, расставляя их по некой социальной схеме, которая, окажись она этим исчерпанной, могла быть только высмеяна. Все это предусмотрено замыслом режиссера. Во второй серии экипаж авиалайнера собирается в своем самолете для того, чтобы опровергнуть первую половину фильма. И здесь начинаются чрезвычайные и как бы невероятные события, вплоть до самого невероятного — починки разваливающегося самолета в процессе самого полета. Опрошенные мною по этому поводу летчики говорили все, как один: «Это совершенно невозможно, но это просто прекрасно».

Ну так как же тут быть с правдой жизни, с которой мы начали наш разговор? Стоит ли доказывать, что здесь выступает и другая правда — правда жанра? Можно услышать,

что даже если рассматривать фильм в таком аспекте, то появление пилотов в фантастической упаковке перед началом ремонта выглядит карикатурой по поводу собственного замысла. Здесь, пожалуй, можно с чем-то и согласиться, но это «ничего», как говорят летчики, «пускай». А вот совсем нельзя, с моей точки зрения, согласиться с затянутостью, утешительностью конца, который, вопреки жанру, долго и неоправданно старательно объясняет все бытовые детали частных судеб героев, переставших быть экипажем и вновь ставших частными лицами. Тут надо было бы искать какое-то иное решение, ибо в подобных жанровых условиях да и в реальных жизненных ситуациях, может быть, наиболее интересное — остановиться где-то на самой высокой ноте, остальное дать додумать самому зрителю — каждому по своему разумению и жизненному опыту.

Развивая соображения по поводу героического начала советского кинематографа, следует обратиться к целому ряду произведений на оборонную тему. Это и «В зоне особого внимания» А. Малюкова, и «Точка отсчета» В. Турова, и выпущенная несколько ранее и хорошо поддержанная зрителем картина П. Любимова «Весенний призыв». Тут в центре, естественно, солдат Советской Армии или молодой офицер, последовательное раскрытие современной жизни военного человека. Жизнь эта развивается по своим законам, кардинально отличным от обычной гражданской жизни. И как раз в этом-то различии и кроется, если угодно, поэтическое начало военного фильма. Жизнь общества в каждой его ячейке столь же многообразна и противоречива, как и жизнь личности, где страсти складываются по закону развития самой природы и неизбежно обязательно регулируются общественным порядком, традицией, законом. Это борение и есть извечное поле литературы и искусства, где конфликт предполагается как главная движущая сила в развитии сюжета, построении фабулы, исследовании характеров. И вот тут-то вокруг военной тематики и возникают те особые специфические сложности, которые диктуются порядком вещей в военном обществе в отличие от общества гражданского. На долю нашего народа в текущем столетии выпало немало испытаний войной. Память Великой Отечественной, ее героическое начало, ее нравственный опыт продолжают питать каждое новое поколение. Свидетельством тому являются многие уже поставленные молодыми режиссерами фильмы о войне и военных людях, новые сценарии и тематические заявки. В своей среде, в том числе и на последнем совещании молодых кинематографистов, мы — люди старшего поколения — не раз с удовлетворением отмечали это важнейшее обстоятельство в формировании нравственного идеала молодого современника.

В истории мировой литературы и всех искусств война в своей неизбежной экстремальности, взрывающей сложившуюся обыденную жизнь, явилась для художника поводом для раскрытия жизни в ее наиболее обнаженных, драматически обостренных процессах. Наша литература и искусство создали поистине неисчерпаемый поток произведений, посвященных Великой Отечественной войне. И сейчас, когда ветеранов и героев ее становится все меньше и меньше, эти книги и фильмы приобретают все большее значение для воспитания поколений. Примеров здесь может быть множество. Достаточно вспомнить воздействие двадцати серий «Великой Отечественной» не только на нашу, но и всемирную общественную мысль.

Принцип долженствования — один из руководящих принципов общественного бытия в условиях войны, так же, как и всего военного общества, пусть даже в мирной обстановке, — приобретает характер категорического императива, поднимает взыскательность общественной дисциплины до наивысшего уровня, где закон предусматривает неукоснительное исполнение. Если обратиться к собственному педагогическому опыту, то следует сказать, что, набирая новых учеников в свою мастерскую, мы прежде всего отдаем преимущество молодым людям, прошедшим армейскую школу, и не только потому, что между профессией режиссера и военного командира есть много общего, но более всего потому, что человек

получает в армии бесценный опыт законов долженствования, с которыми молодость так склонна расправляться по-своему, считая, что все в этом мире необязательно и возраст все спишет. Так вот, картины, о которых я заговорил, стремятся использовать древнейший конфликт личности, характера и закона, долга для поэтического решения своих далеко не простых задач. Очень непросто свести воедино гуманистические принципы нашего общественного строя со всем содержанием жизни современного военного человека. Само распределение времени, психофизические нагрузки, мера ответственности в самостоятельном решении задач, так же, как в неукоснительности их выполнения, — все это материал поэтически жесткий, сопротивляющийся, не укладывающийся в рамки обычного поведения человека. И тут армия поистине делает чудеса. Разумеется, не только в наших кинематографических масштабах, но и в своей реальной практике. В массовых сценах стрелецкого бунта, какие мне пришлось снимать для «Юности Петра», принимал участие десантный батальон. Мне пришлось еще до начала съемок побывать в казармах у десантников, побеседовать с ними и убедиться в степени их не только военной, но, если угодно, эстетической подготовки. Как правило, это были весьма образованные люди, живо и современно мыслящие, отточенные всей системой специальной подготовки до очень высокого совершенства. Когда дело дошло до съемок, где стрельцам надо было брать приступом Кремлевский дворец, тут они уж показали, на что способны. Не будь этой массы отлично подготовленных людей, никогда бы нам не добиться того, что сделали десантники. Сам порыв, сам возглас толпы по накалу своему был беспрецедентен. Затем они бросились к стенам и стали карабкаться по ним, как муравьи по дереву, используя каждый мельчайший выступ для того, чтобы удержаться и продвинуться дальше. На них с удивлением и восхищением взирали работники группы и даже специально приглашенные каскадеры, которые до этого долго раскладывали у стен дворца маты, пустые коробки на предмет соблюдения безопасности. Глядя на все это, я думал: что за удивительное создание — человек, что за супермеханизм, для которого поистине нет пределов на пути опровержения всех канонических ограничений. И все от чего? От головы, от сознания. От сознания. Принцип долженствования, который помогает героям космоса выдерживать нагрузки, казавшиеся еще недавно совершенно немыслимыми, рекорды спорта, с каждым новым годом, с каждой новой Олимпиадой открывающие новые и новые возможности человеческого организма...

Надо сделать! Если два эти слова в повседневной жизни имеют еще весьма относительное значение, то в армии, в спорте они приобретают значение императивное. И только степенью точности исполнения гарантируется успех всего дела.

Думаю, потому так и понравилась картина П. Любимова «Весенний призыв», что в ней прослеживалось формирование молодого интеллекта как раз вокруг принципа долженствования. Таким образом, необходимость появления картины «Точка отсчета» или «В зоне особого внимания», на мой взгляд, приобретает далеко не ограниченную цель отражения будней Советской Армии. Сфера влияния этих картин много шире. Они вносят важнейшую лепту во всю нашу воспитательную систему.

Конечно, легче всего согласиться с одним из персонажей «Точки отсчета» по тому поводу, что гуманному человеку-де не показано возводить драку до уровня профессии, и наверняка на этой позиции стоит немалая часть современных молодых мужчин, которым тем не менее предстоит вступить в ряды Советской Армии, где им придется заняться и боксом, и каратэ независимо от их склонностей.

Мы все — сторонники мира и на этой почве готовы дружить со всем населением планеты, но пока что обстановка, как известно, весьма далека от идиллии. Тема эта в высшей степени существенна в истолковании не только картин узковоенной тематики, но и множества других произведений, связанных с воспитательным процессом, где мы говорим о хулиганстве, о грубости, о хамстве, о неумении, а иной раз и неспособности защищаться от

агрессии прохвоста, негодяя, наглеца, стать на защиту женщины, осадить матерщинника, то есть опять-таки выполнить долг человека в отношении общества.

Таких картин мы делаем еще мало и делаются они чаще всего с огорчительной робостью и в постановке вопроса, и во всех подробностях его разработки. До сих пор здесь примером удачи остается картина покойного режиссера Б. Волчека «Обвиняются в убийстве», которая, как помнится, имела необыкновенно широкий отзвук у самого широкого зрителя. И тут рассуждения о том, что делать такие картины бесцельно, так как алкоголики, хулиганы и иные правонарушители кино-де не смотрят, а занимаются своими делами, неправомерны. Кино смотрят все, в том числе и правонарушители, но такие картины делаются, в общем, все-таки не для них или не только для них, а для тех, кто должен уметь и желать оказать им сопротивление.

Памятуя рассуждение Стендаля, что роман — это зеркало, можно свидетельствовать, что кинематограф в нашем веке сделал такую характеристику своих прав и обязанностей еще более точной, буквальной. Я не имею в виду только документальный кинематограф, который тем лучше, чем точнее в отражении реального мира. В конце концов, то же условие можно поставить и перед художественным игровым кинематографом.

Наши тематические планы, рассчитанные на постановку полутораста художественных картин в год, стремятся охватить все сферы человеческой деятельности и обнаружить те причинность и связь, которые не охватить газетному листу, обязанному дать ежедневную картину современного мира. Мы делаем картины о жизни новостроек, крупнейших предприятий, совхозов и колхозов, учреждений науки, жизни школы, семьи. И в таком тематическом планировании отражается самый принцип плановой системы развитого социализма. Такой подход к пониманию роли искусства в жизни советского общества нашел свое наиболее емкое выражение в трех книгах Л. И. Брежнева: «Малая земля», «Возрождение», «Целина». Их значение для каждого человека, живущего в нашей стране и болеющего ее интересами, заключается в том, что обращение руководителя государства последовательно к Великой Отечественной войне, периоду восстановления и подъему сельского хозяйства опирается не на общие теоретические положения и социологические констатации, что делается ежегодно всем государственным аппаратом по всем направлениям нашего социалистического хозяйства. Сила книг заключается в том, что они несут личный опыт, свой собственный и опыт множества людей, воевавших за Родину в немыслимо сложных обстоятельствах Малой земли, восстанавливавших хозяйство Приднепровья в районах, выжженных войной дотла и, наконец, поднимавших целину на местах искони пустынных, где все надо было начинать сызнова от первого колышка палатки. Работы эти продолжают делать свое дело не только в формировании тематических направлений нашего кинематографа, но и в формировании стиля в подходе к так называемой «производственной тематике». На экране появились люди, которые выступали в более или менее значительных ролях и в прежних наших фильмах о заводах и колхозах или, скажем, научных институтах, но в последние годы наметилась новая и очень важная линия в изображении жизни людей труда не в косвенной, а в прямой, непосредственной связи с их деятельностью, наиболее полно и глубоко раскрывающей их мировоззрение, идеологию и самые недра характера.

Героем всех этих фильмов выступает чаще всего фигура руководителя, будь то секретарь райкома, директор предприятия или его парторг, главный инженер завода или старший агроном колхоза. И это отнюдь не дань, так сказать, номенклатуре. Здесь открывается новый масштаб проблемы. Полистайте современные журналы от «Вопросов философии» до любого отраслевого журнала, которых у нас издается великое множество. Вы везде увидите в качестве главной проблематики вопросы системности в организации труда и руководства на уровне научно-технической революции. По первопутку казалось, что свести такого рода про-

блематику с интересами искусства — дело, собственно, химерическое. Но жизнь последовательно, пьеса за пьесой, сценарий за сценарием, фильм за фильмом, опровергает этот очередной предрассудок.

Подтвердился классический для нашего времени и общества тезис, трактующий труд как продолжение, а скорее начало, основу личной жизни человека. Традиционное противопоставление личной жизни жизни общественной опровергается всей логикой нашего бытия. В огромном множестве личных судеб наших современников генерализующий интерес остается в сфере труда, даже тогда, когда человек возвратился с работы домой. Хорошо это или дурно? Вопрос этот дискуссионный, и как раз он-то и дает множество поводов для сочинения различных сюжетов, в особенности в современном телевидении.

Таким образом, эти фильмы о труде естественно становятся в самый первый ряд картин о нашей современности. Здесь трудно переоценить роль драматурга Александра Гельмана с его фильмами и пьесами, которые получили и у критики, и у зрителя самую заинтересованную оценку. С не меньшей последовательностью в последние годы выступает в сфере трудовой или даже производственной темы Валентин Черных, чей труд по написанию сценария совместно с А. Лапшиным, А. Сахаровым, Р. Тюриным для фильма «Вкус хлеба» в постановке А. Сахарова удостоен в этом году Государственной премии СССР. Эта четырехсерийная картина о покорении целины поставлена с очевидным намерением на уровне научной взыскательности разобраться в сплетении объективных и субъективных причин, формирующих успех в таком капризном и многосложном деле, как сельское хозяйство. А само название фильма определяет отношение авторов к своей художественной задаче. Они движимы естественным стремлением каждого писателя-художника быть понятым в масштабе своего замысла. Занимаясь подготовкой к такой работе, они, естественно, были вовлечены в весь круг трудовых и личностных обстоятельств, в каких неизбежно ежегодно складывается борьба за хлеб. Для нашей кинематографической общественности присуждение премии фильму «Вкус хлеба» тем более знаменательно и отрадно, что картина эта сделана на основе кооперации студии «Мосфильм» и студии «Казахфильм», давно уже ожидавшей своего успеха.

Поскольку речь зашла о лауреатах Государственной премии этого года, мне бы хотелось поздравить наших грузинских товарищей с присуждением премии фильму Ланы Гогоберидзе «Несколько интервью по личным вопросам». За время, истекшее после премьеры фильма, мы не раз вспоминали отличную работу Ланы Гогоберидзе со всем коллективом авторов и исполнителей. Этой картиной грузинская кинематография еще раз вещественно подтвердила уровень, на котором она способна работать и который намерена поднимать еще выше. У нас как-то сложился стереотип критики грузинского кино по праву утвердившегося-де там приоритета исторических лент, чаще всего экранизаций национальной классики. Откровенно говоря, особого греха я в этом не вижу. На мой взгляд, лучше сделать хорошую тщательную экранизацию первоклассного литературного произведения, чем «откликнуться» наспех состряпанным «актуальным фильмом». Но в этом случае Лану Гогоберидзе не обвинишь в уходе от современности, она последовательно разрабатывает современную тематику, с каждым разом все более углубляя взгляд и совершенствуя профессиональную технику. А когда судьба свела ее с такой блистательной актрисой, как Софико Чиаурели, они вдвоем сумели показать, сколь живо и точно можно раскрыть мир современника, если проявить к нему всю меру отзывчивости и интереса.

В самое последнее время закончил работу над фильмом «Твой сын, земля» («Повесть о секретаре райкома») Реваз Чхеидзе. Появление этого фильма на экране несомненно послужит поводом для большого и серьезного разговора о воплощении на киноэкране современной темы.

Я думаю, надо отдать должное телевидению, широко и последовательно разрабатывающему тему современности. Такие фильмы, как «Па-

стухи Тушетии» режиссера С. Чхаидзе (эта поразительная картина дает для кинематографистов большой урок эстетической взыскательности), «Не стреляйте в белых лебедей» Р. Нахапетова, «Вечный зов» В. Ускова и В. Краснопольского, «Дневной поезд» И. Селезневой, «Старший сын» В. Мельникова, «Урок французского» Е. Ташкова, «Перед экзаменом» В. Криштофовича, «Стратегия риска» А. Прошкина, — это интересные произведения, в каждом из них найдены своеобразные режиссерские решения. Эти работы по уровню приближаются к своим признанным лидерам.

Долгое время на вершине всеобщего признания зрителей оставалась картина Татьяны Лиозновой «Семнадцать мгновений весны».

Ныне телевидение отчитывается перед зрителями новой отличной работой — фильмом Льва Кулиджанова «Карл Маркс. Молодые годы». Все понимают, что эта картина не претендует на то, чтобы непосредственно отозваться на темы современности, но мировоззренческая актуальность ее более чем очевидна. Таким образом, независимо от тематики передовой практикой устанавливаются новые критерии, которые мы вправе предъявлять каждой новой современной телепостановке.

Мне кажется, важно и то обстоятельство, что признанные успехи пришли к телевидению на основе кооперации с кинематографом. Я имею в виду и кинематографических авторов, и старейшую нашу студию, положившую немало труда для успеха названных мной крупнейших произведений.

В последние годы мы все чаще задумываемся о проблеме «экран — зритель». Недавно мы были свидетелями необыкновенного успеха фильма «Москва слезам не верит». По этому поводу было немало сказано и устно, и в печати, и все же следует еще раз остановиться и на самом фильме, и на его беспрецедентной популярности.

Сейчас одновременно на центральных и республиканских студиях появилось несколько фильмов, трактующих жизнь женщины, способной самостоятельно решать свою судьбу. Как отправное начало тут можно вспомнить картину Е. Габриловича и Ю. Райзмана «Странная женщина», которая, как известно, тоже привлекла внимание зрителя.

Только что мне привелось посмотреть на эту же тему латвийский фильм «Пожелай мне нелетной погоды» режиссера В. Браслы с превосходной исполнительницей главной роли А. Ливмане.

И все же при сравнении надо констатировать, что успех фильма «Москва слезам не верит» беспрецедентен. Причину успеха, видимо, надо искать в совпадении целого ряда факторов, где главным является естественное стремление человека к счастью и на экране, и в зрительном зале.

В картине есть несколько умеренно откровенных сцен, которые могли бы показаться в определенном смысле новинкой нашему зрителю, так как в нашей традиции — обходить всякого рода интимности с завидной осторожностью. Здесь есть и некий несостоявшийся адюльтер с неудобными ситуациями на грани смешного и драматического, есть и перешагивание через ханжеские барьеры, которые склонен ставить на пути даже самых благородных человеческих чувств суровый обыватель. Есть преотличная история клуба брачных контактов, опять-таки сделанная на верной интонации, где смех мешается со слезами, наконец, любовная драма, которая находит свое разрешение в финале фильма. Таким образом, здесь мы имеем дело с жанром, который в прежние времена именовался бытовой драмой. Кое-где понятие это можно встретить и нынче, но всегда как бы с ироническим подтекстом, ибо самое слово «быт» в расхожем употреблении звучит низменно. На самом же деле быт — это не что иное, как бытие, то есть жизнь, куда входит и деятельность, и существование. И тут чем больше схожесть с реальными ситуациями в любой сложившейся или несложившейся судьбе, тем выше успех. Именно этот успех мы наблюдаем у фильма «Москва слезам не верит».

Для дальнейшего прояснения вопроса правильнее всего было бы поставить рядом картину Иосифа Хейфица «Впервые замужем». Фильм под этим завлекательным названием рассказывает о глубокой человеческой драме,

отлично выписанной Павлом Нилиным в своей известной повести, ставшей основой сценария. Драма матери-одиночки, воспитавшей дочь-эгоистку, исследована авторами точно и беспощадно. Этот фильм имеет право, на мой взгляд, во всяком случае, на не меньший отзвук в зрительном зале, чем история героини фильма «Москва слезам не верит», где начало биографий почти досконально совпадает. Силе впечатления помогает и отличная работа артистов, и, может быть, более всего исполнительница роли матери — Е. Глушенко, которая волею замысла вынуждена оставаться на одной интонации предвзятой терпимости, продиктованной характером и драмой отношений почти без каких бы то ни было изменений от первого до последнего кадра. Актрисе, играющей дочь, в этом смысле легче, так как на наших глазах дочка растет, взрослеет, и поначалу еще детский эгоизм становится зрелым и подлым эгоцентризмом, который способен откликнуться естественной и справедливой яростью в зрительном зале. Занимаясь многие годы педагогикой, видишь, как много портят родители, бестолково воспитывая детей, видишь, как мешают школе, детским, молодежным организациям болезненным потаканием своему дитяти, эгоистически видя в этом свое право и, что главное, свое удовольствие. «Я родил, я родила, мое! Как хочу, так и воспитываю». И вырастают потихоньку моральные уроды, готовые вернуть все эти излишества забот в виде чернейшей неблагодарности, надругательства над обязанностями своими в отношении родителей. Про это написано множество книг, поставлено множество спектаклей и фильмов, но каждый новый никогда не лишний. Можно было бы говорить о каких-то пробелах, пожалуй, и в этой работе одного из крупнейших наших режиссеров. Это касается тщательности разработки второго плана, некоторой поспешности в обрисовке иных характеристик, чем обычно так блистает И. Хейфиц. Но он все же сделал главное. Вместе с молодой артисткой С. Смирновой, в свое время отлично сыгравшей Зину Бегункову в «Чужих письмах» И. Авербаха, режиссер с хроникальной точностью показал последовательно и жестко все ужасные черты этого еще так широко распространенного недуга — свирепого себялюбия, которое приводит к катастрофам множество личных судеб и касается далеко не только семейных дел, но дел общественных и государственных.

Недавно в Таллине прошел выездной пленум Всесоюзной комиссии художественного фильма, где были показаны и обсуждены работы трех прибалтийских республик. Справедливо были отмечены очевидные успехи латвийской и эстонской студий, высказано суждение, что литовская студия имеет все основания вернуться на уже достигнутый уровень творческих достижений. Наиболее высокие оценки заслужили, кроме уже названных мною фильмов, отличная работа эстонского режиссера А. Крууземента «Зимний отпуск» («Женщина топит баню») — поразительная картина по постановке вопроса и художественному решению задачи, «Жаворонки» латышского режиссера О. Дункерса. Фильмы отличаются высоким уровнем художественной правды — и в замысле, и в исполнении.

В списке последних киноработ место фаворитов у зрителей по всем понятным причинам устойчиво сохраняют комедии, во всяком случае, лучшие комедии. Это и «Мимино», и «Осенний марафон» Георгия Данелия, и еще одна удача Эльдара Рязанова — «Служебный роман». Даже если бы было только два этих наших крупнейших комедиографа, можно было бы сказать, что в последние годы советской комедии очевидно повезло. В «Служебном романе» первоклассный дуэт Алисы Фрейндлих и Андрея Мягкова составляет уже самостоятельный аттракцион. В «Осеннем марафоне» зритель благодарен за горько-веселое сочувствие к глубоко жизненным коллизиям, в коих по воле автора и режиссера оказываются действующие лица этой прекрасной комедии. В этих работах герой давно известен, известен с тех пор, как родилась комедия. Герой этот — смех, в данном случае сочувственный.

Еще недавно у комедии был равноценный конкурент — детектив. Сейчас же можно наблюдать своеобразное явление в отношении зри-

теля к этому, казалось бы, самому расхожему жанру. Или оттого, что детективов стало слишком много, или потому, что уровень работы над детективным фильмом несколько снизился (как исключение можно назвать очень интересную ленту «Сыщик», интересную картину «Допрос»), но иные детективы терпят при выходе на экран изрядные неудачи. Зритель стал подходить к этому жанру с куда большей разборчивостью и требовательностью. Набили оскомину штампы, бессмыслица погонь, вся та бутафория, которая всегда присутствовала в детективе или приключенческом фильме, была как бы обязательным атрибутом, которого ждали. А теперь и в кино, и в телевидении зрители (я не имею в виду подростков) склонны неожиданно и непредусмотренно на самой середине погони вдруг подняться с кресла, уйти из зала... В этом смысле можно было бы вспомнить появление двух детективов на моей родной студии имени Горького, созданных режиссером Борисом Григорьевым. Он сделал в общем удачный фильм под названием «Петровка, 38» и на крыльях этого успеха, не переводя дыхания, решил поставить следующий детектив «Огарева, 6». И получилось хуже. Подтвердилось старое правило: нельзя повторять самого себя, да еще тем более в таком хорошо заштампованном жанре, как детектив.

Таким образом, опять, естественно, тянешься к серьезному кинематографу, дабы найти в нем утешение. Хочу сразу же оговориться, что понятие «серьезный» отнюдь не следует читать, как скучный. Оговорку эту делаю под впечатлением некоторых просмотренных кино- и телефильмов, трактующих, казалось бы, самые серьезные проблемы, но так, что зритель готов забыть подобные работы тотчас вслед за просмотром из-за их унылой дидактической многозначительности и столь же убогой образности. Я не называю картин — их слишком много для того, чтобы здесь перечислять.

Чаще всего эти качества заложены уже в сценарии, где автор, как правило, в содружестве с режиссером, записывает будущее действие по некой предвзятой сюжетной схеме, не вдаваясь в тонкости характеристик, своеобразие разговорного языка. При чтении такого сценария можно уловить только самые общие черты сюжета, пол и возраст персонажей. Все дальнейшее как бы должно прийти позже. Но приходит ли? Казалось бы, для этого теперь есть дополнительная фаза сценарной разработки — так называемый киносценарий. Однако, по моим наблюдениям, хоть он и приобретает внешний облик, как мы раньше говорили, рабочего сценария, но степень его художественности не возрастает. Остается еще режиссерский сценарий. Эта работа проделывается на самых различных уровнях, но еще очень часто руками вторых режиссеров, где на глазок раскидывается монтажная планировка и даются кое-какие примечания в отношении производственных условий съемки. Таким образом, решающего обогащения остается ждать непосредственно на съемке (так как репетиционный период более чем не обязателен) и, наконец, в монтаже, где можно хорошо смонтировать только то, что хорошо и интересно снято. Вот и складывается тот самый средний фильм, который отличается от любого другого подобного только контуром темы и материала, а зритель ждет чуда искусства, неповторимости творчества, где все будет открыто как бы заново, увидено объемно, где смогут порадовать приметливость режиссерского глаза, тонкость актерской интонации. Но чаще это так и не приходит к создателям фильма. Зритель остается обделенным в своих художественных ожиданиях и потребностях.

Я уже назвал имена писателей, режиссеров, артистов, которые в какой-то мере гарантируют своим участием в создании фильма определенный художественный уровень. К таким писателям прежде всего принадлежат Евгений Габрилович, Александр Володин, Чингиз Айтматов. Можно назвать и режиссеров разных поколений — от Юлия Райзмана до дебютанта Павла Чухрая. Такой счет — по именам мастеров — правильный, хороший счет. Традиция оценки литературы ведется не по названиям книг и не по их тематике, а по именам писателей, и мы вправе рассчитывать в пору сложившегося зрелого кинематографа на доверие зрителя к определенным именам. И очень хоро-

шо, когда создатели фильмов — писатели, режиссеры, операторы, актеры — говорят: я не могу пойти на столь убогое решение сцены, если угодно, амбиция не позволяет! Хотя в своей творческой практике каждый в той или иной мере вынужден бывает пойти на компромисс. И эта борьба творческой взыскательности и порой неизбежной, неодолимой необходимости уступить представляет наиболее жестокую драму нашей профессии. Но я с сожалением должен констатировать, что, работая в объединении на студии с собственными картинами или с картинами своих учеников и друзей, я вижу, как редко возникают конфликты на почве поиска наиболее совершенного решения, с какой легкостью порой режиссер, оператор, актер довольствуются минимумом в своей творческой работе.

В последние годы наметилось несколько очевидных тенденций в режиссуре, а вслед за этим в формировании сценария, операторских решений да и в исполнительском классе артиста. Одна из них, вне всяких сомнений, сложилась под влиянием телевидения или точнее — многосерийных телевизионных постановок. Зритель не только примирился, но и даже выработал некую потребность смотреть эти неторопливо и подробно развивающиеся киноповествования. Мне говорить об этом тем более легко, что сам я к этой тенденции весьма причастен и, скажу откровенно, не вижу в ней особого греха. Отказаться от нее было бы так же странно, как вследствие общего убыстрения жизненного ритма исключить, скажем, чтение романов, предложив всем ограничиться уровнем рассказа. Все старые традиционные представления о кино, как о полуторачасовом сеансе, опровергнуты жизнью, и можно назвать множество первоклассных картин двухсерийного размера, что соответствует двум с половиной часам времени, и зритель по этому поводу не выражает никаких претензий, более того, голосует за эти картины самым широким посещением. Таким образом, секрет не в длительности кинематографического зрелища, а в степени его интересности, в умении авторов показать не растянутую канитель, а увлекательное действие, где каждая сцена продумана по емкости, сюжетной необходимости и значению для общего развития фильма.

Но значит ли это, что такой повествовательный, романный кинематограф перечеркнул краткий, афористический киноязык, в котором кинематограф былых дней, начиная с «Чапаева», достигал своих вершин? Повторяю: во многом изменился сам язык нашего искусства, но при этом принцип кинематографической емкости нимало не изжит. И здесь нельзя недооценить вклад мастеров разных поколений, нельзя не вспомнить и поисковые работы Андрея Тарковского, и картины Глеба Панфилова, и опыты Николая Губенко, братьев Шенгелая, Отара Иоселиани и бессмысленно ушедшего из кинематографа Михаила Кобахидзе, который в свое время сделал «Свадьбу» и другие ленты. Список этот мог бы быть расширен за счет дебютов выпускников режиссерских курсов. Например, есть такая поистине блестящая работа, как маленький фильм Г. Николаенко «Лошади», или серьезная, талантливая картина «Гнездо на ветру» О. Неуланда, успевшего уже получить приз на кинофестивале в Карловых Варах.

Но как бы ни складывались тенденции в их узкопрофессиональном значении, важнее всего сохранить общую направленность нашего кинематографа, как могучего и деятельного учителя жизни. Его утверждающее начало совсем не обязательно требует использовать только принцип положительного примера с отображением привлекательных сторон нашего социалистического бытия. Как ни поворачивай вопрос, давнишняя формулировка «диалектическая емкость» замысла, образа, всей вещи в целом остается и поныне главнейшим критерием как в художественном творчестве, так и в эстетической оценке фильма. В самое последнее время мне привелось посмотреть несколько работ только что сделанных, еще не вышедших к зрителю, но уже принятых прокатом. Это фильм Ю. Егорова «Однажды двадцать лет спустя» и фильм И. Фрэза «Вам и не снилось...». И для того и другого фильма можно ожидать успешного зрительского приема. Но, сидя в зрительном зале, очень живо и доброжелательно принимавшем

обе работы, я ощущал себя в наибольшем сближении с экраном тогда, когда среди счастливых сцен многодетного семейства в картине Ю. Егорова возникала (очень изредка, правда) мимолетная грусть не то усталости, не то сомнения и тем слегка оттеняла общеликующий тонус произведения. То же в фильме И. Фрэза, где в центре сюжета, правда, не в первый уже раз, если вспомнить картину Юлия Райзмана, история любви подростков, в которую не желают поверить взрослые.

В свое время, выступая на одном из самых ответственных совещаний, один из старейших педагогов И. Каиров, бывший в то время министром просвещения, немало озадачил огромную аудиторию, сказав, что сейчас, по его глубокому убеждению, в школе, где бушует возрастной оптимизм, полезно было бы задуматься о культуре чувств. Прошли годы, но актуальность этого замечания никак не утратила своего глубокого содержания. И когда мы говорим о герое эпохи развитого социализма, то имеем в виду прежде всего человека, способного глубоко чувствовать, а не только организованно мыслить. Для меня это важный тезис того, что я пытался изложить. Именно потому нашла признание у зрителя столь необычная героиня Инны Чуриковой в фильме «Прошу слова», что, поставленная автором в положение руководителя на государственной службе, она ни на минуту не расстается со всеми особенностями своей натуры. Это по-своему роднит ее с секретом и бабочкинского «Чапаева», и кузнецовского председателя колхоза в «Тайном голосовании», и еще одного председателя — Михаила Ульянова — в одноименном фильме Ю. Нагибина и А. Салтыкова. Сохраняя высокий уровень нравственного идеала, герои эти остаются сами собой. И прослеживая те тонкие связи, которые роднят героев фильмов Панфилова — от картины «В огне брода нет» до самых последних его работ, я вижу, как строптиво и бережно он соблюдает свой интерес к нравственному критерию личности. Эта беззаветность служения делу, выписанная во всех сценах фильма «Прошу слова», одержимость коммунистической взыскательностью при всей кажущейся иным зрителям ироничности, предвзятости, представляется мне драгоценной чертой в творчестве Панфилова. И когда я подчеркнул, что зрителю и мне вместе с ним после жанровых кинематографических построений вновь и вновь хочется вернуться к кинематографу жизни, то я имел в виду отнюдь не только бытовые сериалы, изрядно послужившие в телевизионных передачах последних лет, но такие формы художественных откровений, где реальный мир волею сценариста, режиссера, оператора и артиста поворачивается к зрителю важнейшей своей стороной на каком-то, если угодно, духовном опережении действительности.

Кинематограф отличается от отображающего зеркала как раз тем, что дело его не только отражать жизнь, но и формировать ее. Иначе легко оказаться в замкнутом круге. Кинематограф отражает жизнь со всеми ее несовершенствами, а зритель, наблюдая эти несовершенства, может сделать вывод, что, по-видимому, они-то и являются нормой нашего сегодняшнего бытия. Исходя из этого соображения, надо очень внимательно разрабатывать их художественное решение. Всем нам давно очевидно, что в искусстве нашем без теней не будет и самого света, утратится форма, не говоря уже о сущностном содержании. Схожесть с жизнью, на мой взгляд, самое первое и обязательное условие искусства, но умение видеть жизнь объемно, многосторонне, во всей сложности ее диалектического развития есть условие не менее обязательное и категорическое. И тут надо понять, что расправа с грехом средствами административными или даже юридическими никогда не разрешит вопроса, если художник не сумеет, раскрывая жизнь во всех ее схватках и противоречиях, увлечь зрителя собственной позицией, собственной верой, собственной духовной высотой.

Год от года крепнет и расширяется сила гласности, с какой наша печать, телевидение, документальный кинематограф отражают все многосложные процессы, происходящие в нашем обществе развитого социализма. Растущие потребности личности сплошь и рядом опережают реальные возможности потребления. Кто-то работает, не щадя сил, кто-то рядом по-

«Несколько интервью по личным вопросам» *(«Грузия-фильм»)*

Лана Гогоберидзе, автор сценария и режиссер;
Заира Арсенишвили, Эрлом Ахвледиани — авторы сценария;
Нугзар Эркомайшвили, оператор;
Христесий Лебанидзе, художник;
Софья Чиаурели, актриса

Ро
на, хлеб

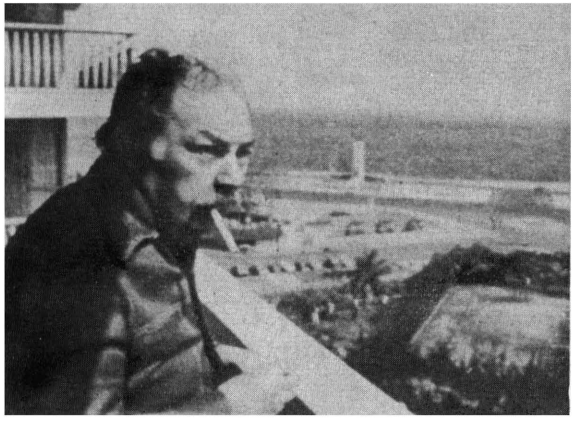
«Вкус хлеба»

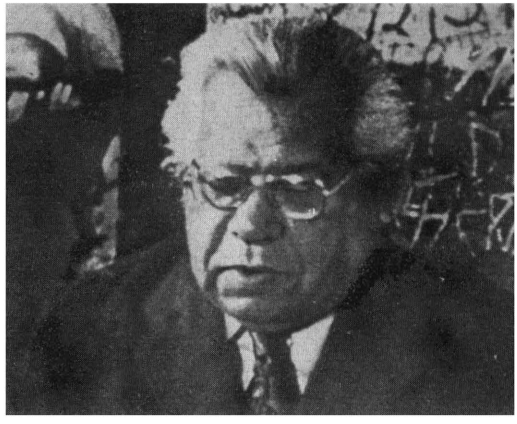
(«Мосфильм»)

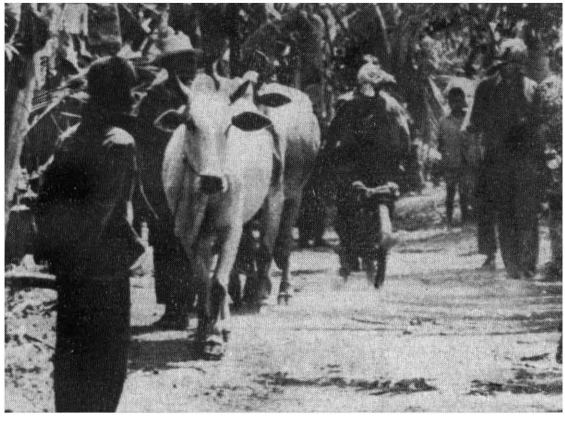
Алексей Сахаров,
автор сценария и режиссер;
Александр Лапшин,
Валентин Черных,
Рудольф Тюрин —
авторы сценария;
Александр Толкачев,
художник;
Сергей Шакуров,
Валерий Рыжаков,
Эрнст Романов,
Наталья Аринбасарова,
Идрис Ногайбаев,
Нуржуман Ихтымбаев —
актеры

Телевизионный цикл «Наследники Мао» и документальные фильмы «Кубинские портреты», «Весна в Пномпене»

Александр Каверзнев, автор сценариев и ведущий передачи







свистывает — руки в брюки, а то и прямо посягает на общественную собственность. В любви и доверии закладываются новые семьи с тем, чтобы прожить вместе свой век, иные же, истратив на свадебный пир все имеющиеся сбережения родителей, разбегаются через три недели. А порядок как бы общий, условия жизни для всех равны. И тут снова и снова встает вопрос о совершенстве воспитания. В последние годы проблема эта ставится партией во весь рост перед всеми организациями, имеющими не только прямое, но и косвенное отношение к воспитательному процессу. Вовлечены все — семья, школа, пионеры, комсомол, на котором отнюдь не обрывается процесс формирования личности. Вслед за вузом идет работа в трудовом коллективе, и все это — воспитание, воспитание и воспитание. С этой точки зрения мы еще очень недооцениваем роль кинематографа прежде всего в смысле умения использовать его так, чтобы он служил не только кассовым нашим успехам, но и классовым, то есть генеральной цели формирования человека социалистического общества.

Великие стройки — БАМ, Саяно-Шушенская, Атоммаш, КамАЗ, новое покорение Сибири, Крайнего Севера, Дальнего Востока — это не тематическая, а человеческая задача для искусства, это постоянная школа труда и мужества. И здесь игровой кинематограф продолжает оставаться в долгу перед своими зрителями. На передовой линии современной индустрии пока документалисты (особенно В. Трошкин — его короткометражные фильмы о БАМе и последний, полнометражный «Дом у дороги» и А. Видугирис — «Нарынский дневник», «Год неспокойного солнца»). Они ведут наблюдения, которые останутся документом истории, но масштаб самого материала требует равноценного отражения и в игровом кинематографе.

Рассуждая о герое современности, о социалистическом образе жизни, нельзя исключить из орбиты внимания героя, принадлежащего другому историческому отрезку времени, но силою кинематографа продолжающего жить и действовать среди нас. В облике этого героя живая эстафета поколений: Щорс, Максим, Чапаев, Полежаев, Александра Соколова, Петр Шахов, молодогвардейцы, Мересьев, Алеша Скворцов, Андрей Соколов, Губанов, Махарашвили, Трубников, Гусев и многие, многие другие.

Сегодня мы возвращаемся к их соплеменникам в фильмах Ю. Райзмана («Твой современник»), в патриотических картинах С. Бондарчука («Они сражались за Родину»), Ю. Озерова («Освобождение»), Е. Матвеева («Любовь земная», «Судьба», «Особо важное задание»), Т. Левчука (трилогия о Ковпаке), Д. Храбровицкого («Укрощение огня»), В. Жалакявичуса («Это сладкое слово — свобода!»), к героям фильмов А. Столпера, А. Зархи, М. Швейцера, А. Алова и В. Наумова, Ф. Довлатяна, Т. Оксева и Б. Шамшиева, А. Хамраева и Х. Нарлиева, к картинам С. Ростоцкого «Доживем до понедельника», «А зори здесь тихие...» и «Белый Бим Черное ухо», признание которой нашло свое выражение в присуждении ей Ленинской премии минувшего года.

Все эти произведения живут, действуют. Это важнейшая воспитательная сила в формировании новых поколений. И здесь требуется решение многих, еще нерешенных задач. Я имею в виду систематический повторный общий прокат, так же, как обязательный школьный и, подчеркиваю, систематический показ и, наконец, не менее важный, так называемый некоммерческий прокат за рубежом.

Последнее как бы выходит за пределы моей темы, но мне кажется невозможным оторвать одно от другого, говоря о герое современности, которым все же остается не человек на экране, а человек в реальной жизни. Помочь ему не только у нас, но и в иных странах, понять всю суровость битвы, происходящей в современном мире, прояснить для него расстановку сил, его место в этом сражении — вот наши цели, цели советского киноискусства, будь оно документальным или игровым. Только такой меркой, на мой взгляд, можно мерить сейчас успехи и просчеты нашего кинематографа.

Советский кинематограф пришел к XXVI съезду не с пустыми руками, но мы хорошо

видим, как много предстоит сделать для того, чтобы средствами своего искусства еще весомее помочь партии, государству, народу в решении всемирно-исторических задач современности.

Е. Громов

Школьный киновальс

Надо ли говорить, как важна в экранном искусстве сложная и объемная тема начала — выбора молодым человеком своего жизненного пути, определения позиции и судьбы, становления личности. Естественно, что эта тема затрагивается во многих картинах 60—70-х годов. Она звучит, на материале войны, в «Восхождении» Л. Шепитько и в подтексте — в ретроспективе жизненной судьбы Егора Прокудина — в «Калине красной» В. Шукшина. Различные пласты ее поднимаются в фильмах «Доживем до понедельника» С. Ростоцкого, «Дочки-матери» С. Герасимова, «Начало» Г. Панфилова, «Чужие письма» И. Авербаха, «Слово для защиты» В. Абдрашитова... Своеобразное преломление нашла она и в фильмах, которые иногда условно называют школьными. Их в последние годы ставится немало, причем не только на специализированной студии — детских и юношеских фильмов имени М. Горького, но и на «Мосфильме», «Ленфильме» и республиканских студиях.

Понятно, что в школьных фильмах рассказывается о школе, но не только, а порою и не столько о ней. Кстати, в ставших советской классикой книгах Аркадия Гайдара герои сравнительно редко сидят за ученической партой. Но как тонко и полно передается мировосприятие подростка времен гражданской войны — в «Школе», времен 30-х годов — в «Тимуре и его команде»! Я до сих пор с щемящим волнением перечитываю «Военную тайну». От нее веет свежестью только что наломанной утренней сирени. Поразительно это проникновение в душевный мир юной девчушки, чистой, сильной, напоминающей своим ясным обликом физкультурниц А. Дейнеки.

Помните, как Натка, впервые полюбив, провожает на Дальний Восток «командира инженерных войск» Сергея. Они крепко поцеловались, а затем, когда он ушел в вагон и их отделило друг от друга толстое стекло, Натка на мгновение подняла руку в пионерском салюте. «Натка вышла на площадь и, не дожидаясь трамвая, потихоньку пошла пешком. Вокруг нее звенела и сверкала Москва. Совсем рядом с ней проносились через площадь глазастые автомобили, тяжелые грузовики, гремящие трамваи, пыльные автомобили, но они не задевали и как будто бы берегли Натку, потому что она шла и думала о самом важном. А она думала о том, что вот и прошло детство и много дорог открыто».

Книги Гайдара, их микромир, включают в себя, в концентрированной форме, большой мир со всеми его горячими ветрами. Современный школьный фильм тоже открыт этому большому миру. Школьный фильм, стало быть, примечателен не только своим материалом — непосредственным изображением самой школы, но и своей концепцией и стилистикой, а прежде всего типом персонажей. Может быть, последнее — самое важное.

Я думаю, что к школьным фильмам где-то примыкает, например, картина В. Рубинчика «Венок сонетов», хотя она и сделана на военном материале. Однако два ее юных героя, бегущие в самом преддверии победы на фронт, чтобы успеть сразиться с проклятыми фашистами, своей романтичностью и духовным складом напоминают скорее пылкого поэта Генку из фильма «Доживем до понедельника» или одаренных мальчиков из класса Марины Максимовны («Ключ без права передачи»), чем рано повзрослевших, не по годам суровых и практичных (и при всем том отнюдь не чуждых романтике) мальчишек войны. Один из этих героев сочиняет стихи. В фильме В. Рубинчика звучит закадровый голос известной

поэтессы, читающей свои строфы. Но, кажется, сам герой фильма писал бы примерно так же, как пишет отделенный от него двумя десятилетиями Генка. Помните, он сочиняет записку в стихах о том, «как ручную глупую синицу превратить пытались в журавля». Журавль рвется в «синие дали», он хочет оторваться от земли... В эти дали ушли и мальчики из «Венка сонетов». Несколько неопределенно, но поэтично.

Мне кажется также, что и детдомовцы из фильма «Подранки» не слишком типичны для ребят тяжелых послевоенных лет. Будучи «родом из детства» режиссера Н. Губенко, они увидены им через ностальгическую призму его нынешнего бытия и современных представлений о «положительном» подростке. Почти в идеальном Алеше Бартеневе, каким он показан в детдоме, чуть многовато рассудочной инфантильности и акцентированной чистоты. Не буду утверждать категорично, но, по моему ощущению и воспоминаниям о минувшем, тогдашние ребята, мои сверстники, были проще и земнее.

Все это говорится не в упрек Н. Губенко, как раньше — В. Рубинчику. Неоспоримо их право т а к видеть прошлое. Понятно и то, что «Подранки» — произведение во многом автобиографическое, во всяком случае, глубоко личное, выношенное режиссером (он является и автором сценария). «Нетипичность» Алеши Бартенева психологически мотивирована: у него, будущего писателя, неординарный характер и судьба. Вместе с тем, при всей своей неординарности, Алеша легко вписывается в современные представления об интеллигентном мальчике, умном и развитом, несколько одиноком и ранимом, обостренно воспринимающем любую фальшь в окружающем мире...

Примерно такими и выглядят экранные школьники 70-х годов, если они положительные персонажи...

Среди школьных фильмов (в собственном значении этого понятия) выделяется уже упомянутый выше «Ключ без права передачи» Д. Асановой. Это не только по-настоящему интересный фильм, но в своем роде и определенная модель нашего юношеского кинематографа 70-х годов. Иначе говоря, по своим художественным параметрам он характерен для целой группы школьных фильмов. Показателен как своими бесспорными достоинствами, так и некоторыми просчетами и слабостями, которых он отнюдь не лишен.

Уже первая работа Д. Асановой «Не болит голова у дятла» привлекла к себе внимание.

Но объективно фильм «Не болит голова у дятла» был ориентирован больше на взрослых, чем на детей. Нас приглашали поглубже заглянуть во внутренний мир подростка, восхититься его сложностью с тем, чтобы научиться беречь и уважать этот мир. Приходится признать, что такая ориентация — на взрослого зрителя — довольно распространенная черта наших детских и юношеских фильмов. Они нередко гораздо интереснее мамам и папам, чем сверстникам их героев. Это, впрочем, вечная и очень трудно разрешимая проблема всего искусства для детей и юношества. Проблема как теоретическая, так и практическая.

Представляется, что мы порою слишком педантично воспринимаем известные и часто повторяемые слова: для детей надо писать так же, как и для взрослых, только лучше. Это бесспорно верно в том смысле, что юному читателю или зрителю нельзя сбывать некую эрзац-продукцию, халтуру, рассчитывая на его неосведомленность и терпимость. Но бесспорно и другое. Писать книги и ставить фильмы для этого зрителя надо и н а ч е, с оптимальным учетом его психологии и круга интересов. Особенно трудно проникнуть в психологию юного зрителя. И здесь снова мысленно обращаешься к опыту А. Гайдара. Его лучшие произведения, адресованные к детскому и юношескому читателю, адекватны ему психологически, а потому интересны и актуальны, что не исключает серьезного интереса и со стороны взрослых, а даже предполагает его. Это, конечно, особый склад таланта, особое видение, рождающее умение показывать героев изнутри, с их собственных позиций, и одновременно со стороны — глазами старшего, более мудрого, опытного человека. Первое удается нашим драматургам

и режиссерам реже, чем второе. Очень не просто назвать детский фильм, после просмотра которого ребята бы начали играть в его героев. Как когда-то играли в того же гайдаровского Тимура — и после выхода в свет самой повести «Тимур и его команда», и после ее экранизации.

Взгляд преимущественно со стороны, с позиции взрослого, на детские и юношеские проблемы порождает нередко ту трогательно-умилительную интонацию, которая частенько присутствует в наших школьных фильмах, о чем с резонным беспокойством писалось уже в нашей критике. Ах, какие современные ребята умные и начитанные! Ах, какие они сильные и раскованные! Ах, какие чувства тонкие им внятны!

В приглушенной форме подобные «ахи» не чужды и фильму «Не болит голова у дятла». Не свободен от них и другой фильм Д. Асановой «Ключ без права передачи». Но об этом чуть ниже. Сначала о сюжете и авторской концепции.

В фильме «Ключ без права передачи» (по сценарию Г. Полонского, который сильно и не всегда оправданно изменен режиссером) действуют уже повзрослевшие герои первой картины Асановой. То есть это школьный фильм в чистом его виде. В центре авторского внимания находятся шумный и беспокойный 10-й «Б» и его классная руководительница Марина Максимовна. Ее роль исполняет одна из красивейших актрис советского кино Е. Проклова, и это само по себе симптоматично. Е. Проклова, естественно, вызывает симпатию к своей героине и поднимает в глазах зрителей престиж учительской профессии вообще.

Марина Максимовна — педагог нового типа. Таких у нас на экране, пожалуй, и не было. Учительницу связывают с ее питомцами крепкие узы подлинной дружбы и взаимопонимания, дистанция между ней и классом исчезающе мала. Ребята часто бывают у Марины Максимовны дома, они почти на равных, проводят вместе свой досуг, мальчики в нее влюблены, а девочки видят эталон для подражания.

Еще бы! Всем взяла Марина Максимовна. Одета, как кинозвезда — чего стоит одна экстрамодная дубленка. Умна, талантлива, современна. Она ведет своих ребят на Мойку, к музею А. С. Пушкина, там собрались почитатели поэзии. И вот зачарованные школьники слушают стихи Михаила Дудина, Беллы Ахмадулиной, Давида Самойлова, Булата Окуджавы, который поет в фильме свою известную песенку:

Давайте жить, во всем
Друг другу потакая,
Тем более, что жизнь
Короткая такая...

Если не уловить потаенную ироничность музыки и слов Окуджавы, то его песенка покажется полемично антипедагогичной. Как это можно прожить жизнь, всегда друг другу потакая?

Впрочем, разве Булат Окуджава говорит «всегда»? А может быть, он имеет в виду прежде всего круг особо избранных, близких, посвященных? Так или иначе, но Марина Максимовна сознательно-бессознательно создает из своего класса замкнутый микрокосм, доступ туда открыт далеко не каждому, а только одаренным, ярким, интеллигентным. Но критика и зрители невольно задаются вопросами: а куда дели тех, кто не талантлив и предпочитает стихам (извините за житейскую прозу) уличную подворотню? Как вообще удалось милейшей Марине Максимовне превратить обычный ленинградский класс в малое подобие царскосельского лицея?

В фильме выведена учительница химии Эмма Павловна, в ее роли неожиданна Л. Федосеева-Шукшина, полный антипод Марины Максимовны. Не нарядная, не шибко образованная, особенно по гуманитарной части, она не в состоянии найти общий язык с блестящими акселератами из 10-го «Б». Эмма Павловна просто, без затей учит их своему предмету, а те его учить не желают. Отсюда — конфликт.

Марина Максимовна безоговорочно становится на сторону своего класса, чего она не скрывает ни от ребят, ни от коллег. По ее мнению, в школе имеют право работать лишь

талантливые, богом отмеченные люди. Иной альтернативы она в своем максимализме не признает. Директор же школы, Кирилл Алексеевич, — в его роли убедителен актер Л. Петренко — встает на иную точку зрения. Бывший офицер, овладевающий, так сказать, на ходу основами педагогической науки, он понимает простые истины, которые при всем своем уме не может и не хочет понять Марина Максимовна.

В школах, ПТУ, техникумах работают миллионы людей. Очень разных. Способных, талантливых, менее способных, совсем не талантливых, ординарных. Но не обязательно быть Менделеевым, чтобы научить ребят азам химии. И нечего ребятам подводить «теоретическую базу» под свое нежелание учить уроки — слушать Окуджаву, конечно, приятнее. И нельзя также, неэтично одному учителю осуждать другого при детях. Педагогическим нормам подобного рода надо следовать без пререканий. Они выверены и выстраданы огромным учительским опытом.

За всеми этими «нельзя» и «надо» скрываются, однако, сложные вещи. Еще Жан-Жак Руссо предостерегал от опасностей, которые порождает высокомерие таланта. Одаренная учительница Марина Максимовна, ориентируясь только на способных ребят, волей-неволей воспитывает в них именно высокомерие, которого и сама не лишена. От него лишь шаг к надменному пренебрежению как к черновой, будничной работе, так и к людям, ее выполняющим. Заслуга Кирилла Алексеевича в том, что он вовремя распознал эту опасность. И, говоря словами одного критика, «одернул талант». Только убедил ли он самоуверенную руководительницу 10-го «Б», что она не права? Сомневаюсь. А еще больше сомневаюсь в том, что зритель, в особенности молодой, понял и принял вполне педагогическую и нравственную правоту директора школы. Очень уж неприятна в своем доктринерстве и узости Эмма Павловна. Она ведь прямо-таки родная сестра другой экранной учительницы — Светланы Михайловны из «Доживем до понедельника» (автор сценария тоже Г. Полонский).

Светлана Михайловна в уверенном исполнении актрисы Н. Меньшиковой неумна, ограниченна, догматична. Но за ней стоит хотя бы ее беспредельная любовь к школе, самоотдача, искренность. Что стоит за Эммой Павловной? Лишь знание химии? Конечно же, в ее конфликте с классом широкий зритель всегда на стороне учеников и Марины Максимовны.

Самыми зрелищными, ударными кадрами являются в фильме бесспорно те, в которых прелестная Марина Максимовна броско и категорично утверждает свое «я», где она выступает воедино со своим беззаветно преданным ей классом или наиболее преданной и любимой частью его.

Но главное даже не это. Главное другое. О самом этом классе мы получаем сравнительно небольшую и художественно однозначную информацию. Вот у одной из девочек не ладятся отношения с мамой, ревнующей ее к классной руководительнице. Вот... Впрочем, лично я не мог вспомнить еще какой-нибудь рельефный эпизод именно из ученической, а не из учительской жизни. Все ребята равно милые и хорошие, способные и веселые, и живут они в милом, безоблачном мире, точнее, микромире. И мы так и не узнаем, как повлиял на них и «повлиял» ли вообще Кирилл Алексеевич, сумел ли он вывести их из состояния беспечного душевного комфорта, в котором они с удобством пребывают. Это умиляет, но и несколько раздражает.

Аморфное, слитное отражение «той», детской стороны — беда наших школьных фильмов. И дело тут не в плохой игре юных актеров или в неудачной режиссуре, хотя и это встречается. Д. Асанова прекрасно работает с подростками-актерами в «Ключе без права передачи» — они держатся перед съемочной камерой просто, непринужденно, живо. Тем не менее, рассуждая о фильме, гораздо чаще обращаешься мысленно к образам педагогов, чем их воспитанников. В первом случае есть о чем говорить и спорить. Ребята же даны в одном ключе, они, в сущности, одинаково хорошие.

На мой взгляд, любопытная ситуация сложилась сейчас в детском и юношеском кино. Во многих отношениях она лучше, жизненнее, чем существовавшая несколько лет назад, когда ос-

новной заряд умиления и восхищения тратился на учителей, которых охотнее всего показывали в духе популярной песенки «Школьный вальс» — учительница с седой прядкою, прилежно склонившаяся над тетрадью.

Причем иное, негативное изображение педагога встречалось нередко в штыки. Помнится, как горячо упрекали Е. Габриловича и Ю. Райзмана в искажении образа советского учителя, когда они в фильме «А если это любовь?» вывели на всеобщее обозрение (и осуждение) педагога косного и несправедливого. Здесь, по моему мнению, этапную роль сыграл фильм «Доживем до понедельника» с его дуэтом антиподов — Ильи Мельникова (В. Тихонов) и Светланы Михайловны (Н. Меньшикова). Учителей стали показывать самых разных. От очень хороших, почти идеальных, до сугубо отрицательных. Порою критическое отношение к учителю даже превалирует над утверждающим, что тоже не страшно. Нет надобности особо заботиться о каком-то строго уравновешенном балансе, если в кинематографической школе работают такие яркие личности, как Кирилл Алексеевич и Марина Максимовна. Рядом с ними можно по справедливости поставить учителей из фильмов «Чужие письма», «Розыгрыш», «Предательница»... А вспомните нашу советскую классику — «Учитель» С. Герасимова. В этом фильме замечательным, на всю жизнь запоминающимся образом умного, талантливого, бесконечно преданного своей профессии учителя, созданным Борисом Чирковым, славилась школа, ее служители и подвижники. Это, надо сказать, явление почти беспрецедентное в мировом кинематографе. Западные режиссеры редко обращаются к школьной теме и еще реже выводят учителей в качестве полжительных героев. Мы по праву гордимся своими достижениями в сфере юношеского и детского кино. Но мы видим и свои слабости, и нерешенные задачи. Их, увы, немало.

Возвращаюсь еще раз к умилительно-трогательной интонации, нередко звучащей в школьном «киновальсе». Она выражает определенную тенденцию и, если угодно, даже концепцию в понимании «той» стороны... Читаем Д. Асанову, представляющую в «Советском экране» свой фильм «Ключ без права передачи» (перед выходом на экран): «Шестнадцать лет — это тот возраст, когда человек уже сформировался, научился думать, делать выводы и вместе с тем сохранил в себе что-то ребячье, доверчивое. В эту пору души людские обладают особой хрупкостью, незащищенностью, требуют к себе отношения предельно осторожного, деликатного. Десятиклассники, на вид вполне взрослые юноши и девушки, готовящиеся шагнуть через школьный порог, остро, даже болезненно воспринимают неверие в них, взгляд свысока, менторство...» [1]

Все вроде бы или почти все (до подлинного формирования характера в 16 лет еще далеко) правильно в этих рассуждениях, кстати, почти адекватно переведенных в образную ткань фильма. Тем не менее не покидает ощущение их некоторой если не фальши, то односторонности, книжности, отвлеченности от реалий жизни и школы. В самом деле, кто нынче не говорит о незащищенности, угловатости, обидчивости подростка. Из этой констатации следует, конечно, одно: «Взрослые, берегите юность!» Тоже правильно. Только имеется еще и *другая* сторона...

На нее обратила внимание ленинградская преподавательница в своем письме в «Советский экран». Ей фильм «Ключ без права передачи» в целом понравился. «Но... Знаете, слишком много мы играем на высоком развитии наших ребят, прямо подыгрываем им. И в жизни, и в кино. Правильно, нужен и разговор по душам, и серьезный уровень преподавания. Но в результате дети распущены, делают, что хотят, уходят со своих дней рождения, которые им устраивают родители...»

Кое-какую ответственность за свои поступки и суждения надо возлагать все-таки и на самих подростков, кое-что с них необходимо и требовать. И недостатки и трудности современной школы упираются не только в педагогов, как это можно понять из иных наших фильмов. Даже если собрать в один коллектив самых лучших экранных учителей, то все равно

[1] «Советский экран», 1977, № 3, с. 10.

не все воспитательные проблемы сумеют они решить. Так мы снова возвращаемся к другой стороне — к детям. (Есть еще и третья сторона — родители, семья, но не будем ее сейчас касаться.) Каковы же они?

Отвечая на этот вопрос, создатели школьных фильмов нередко из лучших побуждений, конечно, утрачивают критическое, трезво реалистическое отношение к подрастающему поколению, тем самым, заметим к слову, во многом лишая себя возможности взглянуть на него изнутри, его собственными глазами. Это, как уже говорилось выше, серьезная болезнь нашего детского и юношеского кино. Мне доводилось писать, что уровень критичности в оценках молодежи, существовавший, скажем, в картине М. Осепьяна и Е. Григорьева «Три дня Виктора Чернышева», никем еще не достигнут [2]. Я объяснил это тем, что фильмы о молодежи ставят преимущественно немолодые режиссеры и никому не хочется прослыть ретроградом. Сейчас возрастной ценз создателей таких фильмов заметно уменьшился, но ситуация практически не изменилась. Опасение, как бы не изобразить новое поколение в одних черных красках, ведет к злоупотреблению розовыми, отчего не уберегаются порою даже и самые взыскательные и одаренные драматурги и режиссеры.

Вместе с тем нельзя сказать, что отрицательные моменты в поведении и облике подрастающего поколения совсем игнорируются в нашем школьном фильме. Эгоизм, высокомерие, грубость, трусость, безволие подвергаются критике и осмеянию, причем не только в выпусках детского сатирического киножурнала «Ералаш». Но критика эта порою бьет мимо цели, она носит поверхностно-дидактический, а не аналитический характер.

«Несовершеннолетние» режиссера В. Рогового — примечательный фильм, он тоже выражает определенные тенденции в нашем детском и юношеском кинематографе. Фильм привлекает к себе острым и серьезным зачином разговора о трудных подростках, о влиянии на них «улицы»... Понятие неопределенное, но всеми понимаемое: это когда наши дети находятся вне контроля школы и родителей и предоставлены самим себе. Тогда они могут вытворять бог знает что. Вот ребята в фильме В. Рогового пляшут некий «хипповый» танец. Неуклюжие, неумелые, они вызывают жалость к себе, не лишенную, правда, раздражения. Это — восприятие взрослых. Сами же себе, как показывает оператор И. Зарафьян, подростки весьма нравятся.

Ну ладно, танец — шутка безобидная. Проблема фильма в другом: нас знакомят с их вожаком Сашкой «Гоголем» (актер Л. Каюров). Наглый, циничный, жестокий. Без каких-либо угрызений совести, он и обидит, и ограбит; бандитски разгромит ботанический кабинет в школе. Учительница Полина Борисовна сокрушенно разводит руками: «Почему они иногда такие дикие растут? Мы все им отдаем, все. Учим их добру. Одинаково всех. А они...» Далее Полина Борисовна утверждает, что «мы их слишком долго в вакууме держим — и в школе, и дома. Иногда даже привираем, чтобы их души не потревожить. И вот они выходят в мир, а он ведь не такой простой, как в учебнике. Ну, они и начинают конфликтовать, они же люди, маленькие, но люди».

Так уверяют публику создатели фильма и Полина Борисовна (в ее роли снялась обаятельная и умная актриса В. Васильева) — опытный и сильный учитель. Спрашивается, кто мешает ей выводить ребят из такого вакуума и зачем ей надо «привирать»? Непонятно и другое. Почему Полина Борисовна воспитывает «одинаково всех», когда еще в библейской древности знали, что в педагогической работе надобен индивидуальный подход?

Другой воспитатель, участковый милиционер Куваев, сетует, что «хорошими ребятами все занимаются: и музыкальные школы, и пионерские лагеря, и черт те что для них, сто воспитателей. А вот как он на улицу попал — все, как из лукошка выпал...»

Эти рассуждения, с которыми авторы, по-видимому, солидаризируются, не только банальны, но и не вполне соответствуют истине. Как

---

[2] Впрочем, весьма критичны В. Абдрашитов и А. Миндадзе в своем фильме «Охота на лис». Но это больше взгляд на молодежь извне, с позиций старших, чем изнутри.

раз сложность воспитания и образования в современной массовой школе состоит в том, что педагоги часто вынуждены фиксировать основное свое внимание на отстающих и недисциплинированных учениках, в ущерб остальным. О «плохих», а не о «хороших» чаще всего болит голова у директоров, учителей, инспекторов детских комнат милиции... Однако откуда берутся «плохие»? Вот вопрос, волнующий остро всех и каждого. И что делать с ребятами, когда «улица» их уже поглотила?

На первый вопрос мы почти не получаем ответа в фильме В. Рогового. Судьба отдельных ребят, их индивидуальность авторов просто не интересует. Об одном лишь юном правонарушителе вскользь замечено, что отец у него алкоголик. Ответ же на второй вопрос носит почти пародийный характер, хотя подается на полном серьезе: мальчики балуются потому, что не занимаются спортом. К финалу фильма мы узнаем, что по инициативе старших ребят организуется секция бокса, куда с энтузиазмом записываются все трудные подростки. За бортом остается только нераскаявшийся, но и полностью разоблаченный и посрамленный хулиган «Гоголь», которого, очевидно, ждут суд и исправительно-трудовая колония.

Впрочем, с «Гоголем» зритель встретился еще раз. Правда, на этот раз он носил другое имя и несколько повзрослел, но «маска» его и характерологические черты остались прежними. Встреча состоялась при просмотре двухсерийного телефильма режиссера В. Бровкина «До третьего выстрела» из серии «Следствие ведут знатоки». Там Леонид Каюров броско сыграл роль циничного молодчика Виктора. Выйдя из колонии, куда он угодил за злостное хулиганство, он становится отпетым рецидивистом, сохраняя, впрочем, облик интиллигентного юноши. Именно он ранил ножом замечательную девушку, участкового инспектора Тоню Зорину. Теперь, надо полагать, народный суд воздаст ему сполна, но это не значит, что под другой фамилией он не появится в новом фильме...

Любопытно, что в картине В. Бровкина (сценаристы О. и А. Лавровы) тоже фигурирует секция по боксу, откуда был исключен один из юных героев, Леша Терентьев. Обстоятельства этого исключения, правда, остаются не совсем выясненными. Как-то глухо сообщается, что в драке Леша вынужден был применить некоторые запрещенные приемы. У него, дескать, не было другого выхода.

Отлучение от спорта пагубно сказалось на обидчивом характере незащищенного подростка. Уязвленный в самое сердце, да еще допекаемый занудами родителями, Леша стал искать случая подраться и вообще стал «бузить». Вместе со своими друзьями, к слову сказать, тоже весьма одаренными и начитанными подростками, он чуть было не попал в сети отрицательного обаяния Гого... пардон, Виктора. К счастью, вмешалась милиция в лице «знатоков», и добро восторжествовало. Правда, мы несколько минут остаемся в неведении относительно судьбы Тони. Кажется, она погибнет. Но нам бросают якорь надежды, говоря, что надо подождать — врачи еще не вынесли своего приговора...

В то же время необходимо отметить, что в телефильме «До третьего выстрела» занятиям спортом не придается столь глобального значения, как это было в кинофильме «Несовершеннолетние». В последнем же, о чем с некоторым удивлением писал критик В. Божович на страницах «Советского экрана», «создание секции бокса преподносится... как решающий, поворотный момент в развитии сюжета. По логике этого развития получается, что неблагополучный подросток фактом своего вступления в секцию отрывается от дурных влияний. Но как согласовать с этим жизненную историю самого тренера Кости? Ведь в свое время он тоже занимался в секции, и даже был классным боксером, и даже победил какого-то кубинца, но при всем том его социальное поведение оставляло желать лучшего и привело его в исправительно-трудовую колонию». В. Божович резонно выражает сомнение относительно «универсальной воспитательной силы спорта».

Свои замечания критик облекает в спокойную академическую форму. Стоило бы определеннее и резче сказать о жизненной и эстетической фальши, которая присуща финалу

«Несовершеннолетних». Но дело, конечно, не в резкостях. Тут важно другое.

В фильмах о трудных подростках задеваются проблемы, которые нелегко решить. Вся штука в том, как они задеваются. Давно известно: если художник, поднимая в своем произведении какие-то серьезные и острые проблемы, откровенно признается, что он не знает, как их решать, то к нему и не может быть особых претензий, хотя желательно, чтобы подобные решения он имел или, по крайней мере, их искал. Так или иначе, но в искусстве постановки «вопроса» правомерно ценишь правильность и современность его постановки: это всегда побуждает к спорам и размышлениям. Совсем иное дело, когда во имя «счастливого» финала авторы пытаются убедить тебя в том, что у них есть некая положительная программа, да еще придают ей универсальный смысл. Тогда как на самом деле такой программы у них нет.

В этой связи уместно привести суждение главного режиссера московского Театра имени Ленинского комсомола М. Захарова, высказанное им в диалоге с кинорежиссером Сергеем Герасимовым: «Многие из нас до сих пор находятся в плену у «хэппи-энда». Мы любим беспокоиться лишь в середине спектакля или кинофильма. К финалу мы организуем обязательное торжество общественно здоровой идеи, всячески умиротворяем нашего зрителя, решительно уничтожаем его беспокойство по поводу дальнейшей судьбы героя или затронутой проблемы. Мы словно опасаемся, как бы нашему зрителю не пришло в голову страдать или действовать по окончании сеанса» [3].

Вторая часть этого высказывания лично мне особенно близка. Дело не столько в самом «хэппи-энде», сколько в том общем выводе-чувстве, эмоциональном итоге, который выносится после фильма или спектакля. Фильм для молодежи должен вызывать живую, непосредственную, деятельную реакцию, когда — здесь я хочу воспользоваться метким выражением другого участника диалога, С. Герасимова — «чужую судьбу зритель «примеряет» на себя». И не просто «примеряет», а делает это с определенной внутренней целью: что-то изменить в себе и в мире, который тебя окружает.

Однако что надо считать счастливым концом? На этот вроде бы элементарный вопрос порою нелегко ответить. Возьмем, например, фильм опытного режиссера П. Любимова «Школьный вальс» по сценарию молодого драматурга А. Родионовой. Его сюжетную основу составляет история совсем юной девушки Зоси, покинутой своим возлюбленным Гошей: он ушел к ее сопернице, Дине. К финалу вчерашняя десятиклассница рожает чудесного мальчонку, к ней, кажется, вернется и отец ребенка, разлучница же остается с носом.

Бесспорно, что в «Школьном вальсе» своеобразно поднимается большая и серьезная тема — интимной жизни, любви и брака совсем молодых людей (на Западе их называют тинэйджерами). В фильме много метких бытовых зарисовок, точных психологических наблюдений, в частности, очень верно и с юмором передана растущая активность (маскулинизация!) наших девушек. Естественны и убедительны почти все актеры, среди которых немало начинающих и даже дебютантов. Выразителен дуэт Е. Цыплаковой (Зося) и Е. Симоновой (Дина). Рассказанная в фильме история вызывает и сочувствие, и симпатию, и грусть, и радость.

Но — о чем тоже нельзя умолчать — после просмотра фильма ловишь себя и на чувстве некоторой досады. Все-таки призрачен его счастливый финиш. Вспоминаешь этого милого новорожденного, его юную мать, столь скоропалительно лишившую себя юности, у которой нет ни профессии, ни житейского опыта; папу Гошу, совершенно безвольного и безответственного малого, и думаешь: тревогу же надо бить по поводу подобных историй. Тревогу хотя бы за судьбу ребенка... Что дадут и могут дать ему его родители, в сущности, сами дети? Нет, нет, никто не требует нравоучительных сентенций. Их, к счастью, и нет почти в фильме. Но не слишком ли любуются авторы своей героиней? Не слишком ли они порою однозначно, неаналитично относятся к показываемым на экране поступкам и судьбам?

---

[3] «Литературная газета», 1979, 1 ноября.

Особые претензии вызывает трактовка образа Гоши, школьного сердцееда, в которого наповал влюбляются все девчонки. Вот два эпизода из Гошиной жизни. Первый с Диной, «женившей» его на себе. Он, наконец, понял, что любви у него к ней нет. Они ссорятся. Дина в ожесточении называет его «падалью, гадостью, мерзостью». Гоша в ответ: «Слушай, дай сигарету. Сигарету мне принеси, пожалуйста. Я долго думал... Наверное, нам с тобой надо разъехаться, а лучше разойтись. Я, наверное, институт брошу, в экспедицию уеду. Вообще, больше всего в жизни я ценю независимость. Когда я чувствую, что попадаю в кабалу, то просто ухожу».

Актерски и режиссерски сцена дана так, что зритель сочувствует именно Гоше, считая его морально вправе бросить Дину и вместе с нею нарядную кооперативную квартиру, выстроенную родителями. Все это хорошо, но кто, серьезно говоря, заставлял его жениться? Он поддался коварным чарам и безудержному напору волевой Дины? Допустим. Однако та его любила, и двигали ею отнюдь не корысть и расчет, а истинное чувство, которое и попирает теперь спокойно Гоша. Чему же тут симпатизировать? Тут и гневаться авторам не грех. Парень-то с подлинкой.

Другой эпизод — на этот раз с Зосей. Они встречаются в школе через год после ее окончания. Тут что-то недодумано в сценарии: как ни странно, но Гоша не знает о том, что известно всем вокруг — Зося родила мальчика (в свое время она говорила ему о своей беременности). Узнав теперь о сыне, он без особого энтузиазма спрашивает: «И как же ты его назвала?

З о с я. Васька.

Г о ш а. Имя какое-то кошачье.

З о с я. Василий Кнушевецкий.

Г о ш а. А что мне теперь делать? Уехать, утопиться, выпрыгнуть из окна? Что?

З о с я. Мне, Гоша, пора идти.

Г о ш а. Зось! Я бы хотел его увидеть. Ваську. Можно?»

Это последняя реплика в фильме, после чего Зося грустно, но гордо уходит одна домой, к сыну. Снова возникает чувство некоторого недоумения от непроясненности авторского замысла. Гоша заявлен как милый, симпатичный, интеллигентный юноша с добрыми порывами, но объективно он черств, эгоистичен, инфантилен. Тем не менее авторы не развенчивают его, а, напротив, пытаются вызвать к нему симпатию зрителя. Мне могут заметить: Зося-то уходит, вот и наказание герою. Скорее это наказание женщине. Но существеннее иное. Минорный уход Зоси психологически не мотивирован, он не вытекает из ее прежних слов и поступков, из ее мировосприятия и снисходительно-прощающего отношения к любимому человеку.

Более того, как я уже говорил выше, по логике характеров эти двое должны соединиться вновь, этому нет никаких ни внешних, ни внутренних препятствий. Мне кажется, что, оставляя в финале Зосю одну, авторы фильма просто чуть-чуть вуалируют свой «хэппи-энд» и отдают дань модному сейчас синдрому многозначительной незавершенности... Однако в любом случае данный «хэппи-энд» не представляется органичным и глубоким, в нем не сводятся воедино сюжетно-концепционные линии картины.

Высказывая свои претензии к фильму А. Родионовой и П. Любимова, я далек от мысли ставить под сомнение его позитивное значение. Он, безусловно, в целом заслуживает поддержки, каковую, несмотря на многие сомнения и возражения, и получил в кинокритике. Что ж, в картине поднимается немало актуальных и щепетильных проблем, которые нередко обходит своим вниманием детский и юношеский кинематограф.

●

Современным школьным фильмом занимаются немало одаренных серьезных и думающих драматургов и режиссеров, среди них одна из самых интересных, хотя и спорных фигур — Сергей Соловьев. Его волнует, что происходит с молодым человеком «после детства». В фильме «Спасатель» он задается очень и очень непростым вопросом: как отзывается учительское слово в душах тех, кому оно предназначено. Фильм начинается с того, что местный кинолюбитель (действие происходит в маленьком

русском городке) Вараксин собирается снять для телевидения картину об учителе Андрее Николаевиче Ларикове (С. Шакуров). «...Ты прекрасный учитель, Андрюша. А у хорошего учителя обязательно хорошие ученики... Все эти Онегины, Чацкие, Татьяны, которыми ты их три года пичкал, не могли же они для них даром пройти? Кануть в никуда? Наверняка в душе что-то осело?» Лариков ничего толком ему не отвечает, он не в восторге от затеи энергичного кинолюбителя, хотя решительно и не противится ей.

Отметим, что тема — учитель и его выросшие ученики — сравнительно новая для советского кино. Трудно вспомнить какой-нибудь значительный фильм, где бы она подробно рассматривалась. Писатели, еще со времен Макаренко, к ней обращаются чаще. Но капитальных произведений, ей посвященных, тоже немного. Из их числа назовем повесть В. Тендрякова «Шестьдесят свечей». Старый учитель Николай Степанович Ечевин взыскательно и глубоко анализирует итоги собственной педагогической деятельности. В ком он сумел посеять доброе и разумное? В ком не сумел и почему? Порою героя охватывает бурное отчаяние от своих человеческих и педагогических промахов и просчетов, так, что он даже думает о самоубийстве. Тем не менее при окончательном расчете со своей совестью Николай Степанович имеет моральное право сказать себе, что в его работе «не все прогорело, кое-что осталось». Писатель показывает, что немало хорошего совершил на своем веку старый учитель. Правда, меньше, чем мог бы.

Симптоматично, что повесть «Шестьдесят свечей» («Дружба народов», 1980, № 9) и фильм «Спасатель» (автор сценария — сам режиссер) создавались, по сути, синхронно, хотя, конечно, вне всякой зависимости друг от друга. Возможно, в этом случайном совпадении проявилась некоторая объективная закономерность: общественная потребность. Десятую пятилетку называют пятилеткой качества и эффективности труда. Какова же реальная эффективность педагогического труда? Эта насущно жизненная проблема не могла не заинтересовать искусство.

Кинолюбителю Вараксину все априори ясно. У хорошего учителя должны быть и хорошие ученики. Андрей Лариков, а вместе с ним и зритель понимают, что в реальности дело обстоит гораздо сложнее.

Когда-то у Гёте вырвались горькие строки:

Живейшие и лучшие мечты
В нас гаснут средь житейской суеты.

Спору нет, в социалистическом обществе нет непреодолимой пропасти, антагонизма между школьной и послешкольной жизнью. Общество — а его неразрывной частью является советская школа — едино в своих нравственных требованиях к личности на всех этапах ее развития. Но, таков уж порядок вещей, взрослая, практическая жизнь взыскивает с человека обычно гораздо жестче, чем самый строгий учитель. И проза повседневного существования, забота о хлебе насущном тоже властно заявляют о себе. Встав с ученической парты и получив аттестат зрелости, люди меняются и не могут не меняться. И мы знаем, что они отнюдь не всегда меняются так, как хотелось бы: не утрачивая светлой романтики своей юности, оставаясь верным лучшим ее мечтам и замыслам. И тем учительским словам и заветам, которыми напутствует их школа. Однако немало людей, увы, действуют потом и вопреки этим прекрасным заветам. Возникает вопрос, вправе ли мы возложить ответственность за все плохое и слабое в послешкольном бытии человека полностью лишь на него самого и на жизненные обстоятельства. Определенная доля не формально-юридической, конечно, а моральной ответственности остается за школой навсегда.

Но как и кто определит эту долю? Она измеряется и поверяется лишь совестью учителя, мерою требовательности педагога к себе и людям.

В повести В. Тендрякова шестидесятилетний педагог мучительно казнит себя за то, что когда-то, в молодости, был двоедушен, не вполне честен с одним из своих учеников. А в результате бывший «тихий и милый мальчик», превратившийся в опустившегося алкоголика с «одутловатой, тяжело-свинцовой физиономией», намеревается убить Николая Степано-

вича, полагая его главным виновником своей несостоявшейся жизни. Тридцатитрехлетнему Андрею Ларикову вроде бы не за что корить себя, у него нет откровенно неблагополучных учеников, однако и его грозятся «пристрелить, как перепелку». Причина, правда, иная: ревность. В Ларя безнадежно влюблена Ася, что и терзает ее мужа Ганина, оба они выпускники Андрея Николаевича всего лишь годичной давности. Провинциальные страсти? Нет, тут хочется сказать резче, без смягчающей иронически-снисходительной улыбки: что за расторгуевские нравы, что за дикость! Выходит, зря старался литератор Лариков (и вся школа в придачу), вдохновенно повествуя ребятам о высокой любви, свободе чувств и духовности. Плевать хотел Ганин, в общем добрый малый, на всякую там изящную словесность, если затронуты его личные интересы. Достаточно нескольких подозрений (от которых, к слову, более чем старательно оберегался Лариков, вполне равнодушный к Асе), как скромный закройщик хватается за ружье. Тоже мне Отелло!

Кажется, у другого выпускника, Виля, — он матрос-спасатель на лодочной станции — нигде не пересекались его пути с прежним наставником. Тем не менее Ларя он почти ненавидит, может быть, не столько как человека, а скорее как носителя определенного круга идей и чувств, что еще хуже. Виль кричит Вараксину: «Ну что вы с Ларем про эту липовую вашу духовность заладили, как попки?» Мол, в жизни все не так, как учат в школе. Приходится унижаться, юлить, суетиться, водку пить, обманывать. Словом, забудьте (хотя этого и не очень хочется забывать Вилю, юноше честному и совестливому) — забудьте про Онегиных, Чацких, Татьян. Реальность совсем иная, в ней гаснет прекрасное.

Только Ася сохраняет в сердце своем веру в духовное начало. Она жаждет необыкновенной любви, высоких чувств. Однако и ее жажда остается неутоленной. Лариков не только не принимает ее чувств, но трусливо боится их. Ася решает покончить с собой — утопиться. Сцена эта снимается оператором П. Лебешевым не без иронии: вот уж, действительно, провинциальные страсти. К счастью, юную женщину спасает Виль. Надо полагать, она вернется к Ганину, от которого ждет ребенка.

Так или иначе, именно Ася, ее одухотворенность и чистота, заставляет Ларикова вновь поверить в полезность своего учительского труда. «Я вот думал, уезжать мне нужно, — признается он Ганину, — просто твердо решил, что пустое... Все эти слова мои к вам, а тут она появилась, до меня и дошло, что, может быть, все правда... Я, понимаешь, хотя одного, а выучил. Это тоже, наверное, много». Немало, конечно.

Проза жизни, ее обыденных интересов, суеты, хочет сказать нам С. Соловьев, очень сильна. И потому особенно необходим Спасатель! Как писал видный советский киновед Р. Юренев, «спасатель от успокоенности и бездуховности, учитель Лариков сеял взыскательность, чуткость не напрасно. Его семена взошли. Пусть с трудом, пусть с болью. Мне говорят: фильм печален, но разве обязательно всегда веселиться? Даже когда задумываешься о важном?» [4].

Безусловно, печаль фильма — не в упрек его автору. Фильмы о молодежи могут и должны быть самыми разными по своей интонации. Как это сказано у поэта — «тот, кто постоянно ясен, тот, по-моему, просто глуп». «Спасатель» — умный, серьезный фильм. Но, увы, ему можно поставить в упрек психологически-бытовую недосказанность ряда сюжетных ходов и образных решений.

Возьмем, например, линию Ларикова. Напомним исходный авторский посыл. Андрей Николаевич — хороший учитель, тонкий и сердечный человек. Одна из первых сцен ленты — урок русской литературы, который через приоткрытую дверь наблюдает из коридора Ася. Лариков спрашивает, что ребята думают об Анне Карениной. Один отвечает, что ему «все фокусы Анны Аркадьевны просто отвратительны... Живет себе молодая дама, недурна собой... Муж, сын, достаток... Вдруг, бах-тарарах — шаровая молния, затмение, явился, видите ли, жеребчик из военнослужащих...

---

[4] «Советский экран», 1980, № 20, с. 9.

Муж побоку, на сына наплевать... А потом жеребчик вдруг охладел... Опять тихий ужас! И так мы огорчились, что рванули под первый подвернувшийся товарняк».

Далее ученик спрашивает Ларикова: «Лично вам нравится Анна?» Тот: «Очень». И начинает рассказывать, что Лев Толстой отчего-то запомнил, как его, грудного, пеленали. И воспоминание у него осталось страшное — от самого процесса пеленания, лишения свободы. Он возненавидел «свивальники». Затем Лариков бросает мостик к роману. «Страшное время душило Анну. А свивальники ее назывались так: лицемерный сословный долг, лживая вера, ханжеская, мещанская мораль». Анна и попыталась, заключает Лариков, освободиться от этих «свивальников», но надломилась.

Искренне и доверительно говорит учитель, но от спора со своим, видать, неглупым учеником он-таки уклонился. Что ж, иногда целесообразно и отмолчаться. Было ли это целесообразно в данном случае, не уверен. В своем объяснении Лариков даже не намекнул на существование каких-либо иных литературоведческих интерпретаций «Анны Карениной», чем изложенная им в согласии с учебником. Между прочим, И. Смоктуновский как-то заметил, что если бы ему предложили роль Каренина в экранизации книги, то он играл бы его как положительного персонажа.

К чему я клоню? В только что описанном эпизоде заключена известная двусмысленность, противоречивость. Либо режиссер не принял во внимание нынешний довольно высокий уровень преподавания литературы в средней школе — объективно Лариков ему не вполне соответствует, — либо герой сознательно «опровинциален». Но и в том и в другом случае незачем удивляться, что Андрей Николаевич не оказывает подлинного, глубокого воздействия на умы ребят. Если судить по его уроку, то он старомоден, книжен, уходит от серьезного и откровенного разговора с ребятами.

...Ася Веденеева — привлекательна в этой роли непрофессиональная актриса Т. Друбич — приходит в школу, чтобы поздравить любимого учителя с днем рождения. Юная женщина вся в смятении, она душу распахиваст перед Андреем, с горечью рассказывая ему о неудовлетворенности своей семейной жизнью, в которой внешне все так благополучно: двухкомнатный кооператив, машина, любящий и отлично зарабатывающий муж, сама она учится в медицинском институте. В сознании же Ларикова фиксируется лишь внешний ряд, он, словно слепой и глухой, не воспринимает Асиной взволнованности и боли. И сухо выпроваживает ее: «Ну, спасибо, тебе Веденеева, что зашла. Молодчина, что не забываешь». Ася делает еще одну попытку пробиться к его душе, она спрашиваст: «Тебя сны не мучат?» Когда-то Андрей читал ей стихи — стоя под деревом, куда они укрылись от дождя. Теперь ей нередко снится этот, может быть, самый поэтичный миг ее девичьей жизни. Лариков ничего не помнит и не понимает, не находит ничего лучшего, как сделать Асе выволочку за то, что она обратилась к нему на «ты». Но себе он позволяет «тыкать» замужней женщине.

Но дело не только в «ты» или «вы». В принципе от этого эпизода рождается ощущение некоторой его внутренней несогласованности. Либо Лариков своей холодностью хочет остановить Асины порывы, держа ее на некоей дистанции, либо он элементарно невнимательный и сухой человек. Но в пользу первого предположения я не обнаружил убедительных аргументов ни в режиссерском, ни в актерском решении сцены. Второе же идет в прямой разрез с исходной характеристикой героя, которая не раз декларируется и в ходе дальнейшего движения сюжета.

...Притворяясь спящей, Ася с подарками — огромной картиной и резиновой лодкой, трогательно (почти как Пат в «Трех товарищах» Ремарка) ждет Андрея подле его дома. Тот, увидев ее, трусливо шмыгает мимо. Не верю! Даже по чисто профессиональному рефлексу учитель — хороший учитель! — не сможет оставить одну в ночи свою воспитанницу. Что-то здесь опять не согласовано, не сообразуется с объективной логикой характеров и обстоятельств. Создается впечатление, что автор подчас манипулирует героем по принципу: мой герой, как хочу, так им и ворочу.

Однако подобное «ворочу» неорганично жанру психологическо-бытовой драмы, в которой сделан фильм. Этот жанр с большой неохотой допускает условность и авторский произвол, он требует обычно оптимальной убедительности всех ситуаций и мотивировок. Как в жизни! Особенно это важно в зрелищном искусстве кино, где трудно применять испытанные приемы психологической прозы: авторские объяснения, ремарки, реплики в сторону и тому подобное. В кино приходится больше полагаться на диалоги и самое действие, экран наглядно обнажает как сильные, так и слабые стороны авторской концепции. Любопытно отметить, что литературный сценарий «Спасателя», опубликованный в журнале «Искусство кино» [5], воспринимался как более цельное, завершенное произведение, чем поставленный по нему фильм. Там было больше, или казалось, что больше, внутренней логики, убедительности, которая достигалась порой всего лишь одной-двумя фразами. Этот литературный сценарий, как явление прозы, художественно не уступает названной выше повести В. Тендрякова и даже превосходит ее остротою поставленных проблем.

...Замечательный советский кинорежиссер М. И. Ромм когда-то писал, что «одна из важнейших особенностей киноискусства — это его конкретность и грубость. Я с удовольствием заменил бы слово «грубость» каким-нибудь другим более деликатным словом, но, по совести, не могу этого сделать... Кинематограф может быть чрезвычайно тонким и изящным в отделке эпизодов, в разработке ткани повествования, в характерах героев, в оттенках чувственной стороны, но только тогда, когда основное движение картины сделано с ясной и, повторяю, грубой точностью» [6].

Это высказывание не имеет абсолютного, универсального смысла. Есть и могут быть фильмы, например, «Июльский дождь» М. Хуциева или «Сталкер» А. Тарковского, в которых и нет той скульптурной точности, четкости и определенности несущих конструкций и основного замысла, которые так ценил и утверждал в кинематографе создатель «9 дней одного года» и «Обыкновенного фашизма». Однако его рассуждения не потеряли своего принципиального значения и по сей день, особенно для жанров психологическо-бытовой и социальной драмы, мелодрамы, детектива, сатиры, если сделанные в них произведения тяготеют не к условной, а к реалистической документальной поэтике и ориентированы на широкого, то есть в значительной своей части молодого зрителя. Динамичность и определенность «основного движения картины» помогают, при прочих равных условиях, установить прочные контакты с многомиллионной аудиторией, активизировать и целенаправить ее эстетическое восприятие, уверенно введя ее в тот, подчас и очень сложный, художественный мир, который воздвигается на экране. Стоит помнить, что сложность исключает упрощенство, но не простоту. Это не парадокс, а констатация факта. Простота есть ясность и понятность (и автору, и зрителям) исходных позиций и целей. Иными словами, это глубокая продуманность и проработанность идейно-художественного замысла, его внутренняя гармоничность и эстетическое единство, вне которых невозможен целостный анализ жизненных коллизий и антагонизмов.

Мы, кажется, далеко ушли от собственно школьного фильма в сферу общих рассуждений об экранном искусстве. Но в этом «уходе» есть своя закономерность. Как раз школьный фильм, сам «предмет» которого столь текуч, диалектичен, сложен, является, видимо, тем знаменательным оселком, на котором и оттачиваются и проверяются многие общеэстетические нормы. Кино о молодежи и для нее и, наверное, современное кино в целом должно носить активный, деятельный характер — тогда оно привлечет к себе умы и сердца своего зрителя. Своего, то есть очень активного и деятельного. А разве не является таким, в первую очередь, зритель школьного фильма?

---

[5] «Искусство кино», 1980, № 1.
[6] Ромм М. Беседы о кино. М., 1964, с. 107.

Печатается в порядке обсуждения. Ко многим вопросам, интересно и остро полемично затронутым автором статьи, редакция еще вернется.

«Твой сын, земля» («Повесть о секретаре райкома»)
«Прогулка, достойная мужчин»
«Десант на Орингу»
«Строится село Нечерноземья»
«Как лучше вычислить удачу!»

И. Садчиков

Повесть о счастливом человеке

«ТВОЙ СЫН, ЗЕМЛЯ» («ПОВЕСТЬ О СЕКРЕТАРЕ РАЙКОМА»)
Сценарий С. Жгенти, Р. Чхеидзе. Постановка Р. Чхеидзе. Оператор Л. Ахвледиани. Художники Г. Гигаури, З. Медзмариашвили. Композитор Г. Канчели. Звукооператор Г. Кунцев. «Грузия-фильм», 1980.

Партийное дело — одна из корневых тем советского киноискусства. Еще в 20—30-е годы были заложены живые традиции ее художественного раскрытия, плодотворного подхода к ней — через личность, через образ человека. Практика киноискусства, его значительные завоевания на этом пути показывают, что художественные открытия здесь возникают тогда, когда партийное дело во всех его многосложных, порой драматических проявлениях воплощается в живом, полнокровном образе героя, плоть от плоти своего времени. Тема эта традиционна для советского киноискусства, и все же на каждом этапе развития нашего общества зоркий глаз художника находит ее новые черты и проявления в особенностях современной, сегодняшней жизни. От Максима и Шахова к Губанову-отцу и Губанову-сыну, к Сакулину и к Степану Сечкину и, наконец, к герою, о котором и пойдет речь, — к Георгию Торели движется ток мысли и чувства советских художников самых разных поколений.

Итак — фильм «Твой сын, земля», или «Повесть о секретаре райкома». Авторы — Сулико Жгенти и Реваз Чхеидзе, чьи имена не однажды стояли рядом в титрах: вспомним прославленного «Отца солдата» или тоже широко известную картину «Саженцы».

Перед нами политический фильм в самом глубоком значении этого понятия, не укладывающемся в рамки моды на политический сюжет, которая несколько лет назад захватила мировой экран. Тут главное состоит в том, что идеология, как таковая, стала содержанием картины. Главный ее герой, секретарь райкома, — идеолог, политик и по должности, и по сути характера, по своей человеческой природе.

Сейчас, когда фильм готов и являет собой законченное художественное целое, трудно представить, какой ценой он дался авторам, какая, в частности, потребовалась подготовка, чтобы компетентно разобраться в таком ответственном вопросе, каким является партийная работа.

В общей сложности они работали над сценарием около пяти лет, создали несколько его редакций. Внимательный анализ окончательной редакции сценария [1] показывает, что в нем учтены и творчески переработаны в свете конкретной художественной задачи, стоявшей перед авторами, те перемены, которые произошли в жизни партийной организации Грузии после опубликования известного постановления ЦК КПСС «О работе Тбилисского горкома партии». И — шире — то новое, что возникло и окрепло в партийном строительстве, в атмосфере, утвердившейся в стране после XXV съезда КПСС. Можно утверждать, что сложнейший, богатейший опыт только что завершившегося пятилетия авторы пропустили через свои сердца, обдумали, осознали, прочувствовали, а затем нашли в действиях своего героя экви-

[1] См. «Искусство кино», 1981, № 1.

валент собственным раздумьям о человеке наших дней, о социально-нравственных проблемах развития советского общества на современном этапе.

Образ секретаря райкома Георгия Торели создавался не в кабинетной тиши. Этот образ — результат встреч авторов фильма с десятками партийных работников горных районов Грузии. И хотя ни один из них не является прототипом героя, черты облика Торели родились из жизни, из правды многолетних наблюдений.

Итак, первое и несомненное достоинство фильма — его открытая политическая тенденциозность, его идеологичность.

По своей драматургической структуре фильм — монодрама. В центре — судьба Георгия Торели. Перед зрителем раскрывается сложная человеческая личность, причем раскрывается в поступках, в конкретных делах. Честность, искренность, неподкупность, последовательность и целеустремленность, вера в трудового человека; любовь к земле и ее традициям; святое отношение к своему делу, вера в него. Вот черты этого характера.

Торели — человек идеи.

Ясно, что выбор исполнителя был для этого фильма наиважнейшим делом. Именно исполнитель должен был воплотить сложный авторский замысел, авторскую программу. Реваз Чхеидзе отказался от исполнителя-актера, хотя в грузинском кинематографе, как известно, на редкость богатый выбор замечательных мастеров. В результате долгих поисков на роль Георгия Торели был приглашен театральный режиссер Темур Чхеидзе, однофамилец режиссера-постановщика.

Теперь можно оценить снайперскую точность режиссерского прицела. Темур Чхеидзе ведет роль актерски сдержанно, даже скупо. Но как по-человечески убедителен этот герой! Он реальный, он живой, и ничто человеческое ему не чуждо. В его темных умных глазах есть и сила, и горечь, в его высоком, несколько звенящем голосе чувствуется крепость характера. Исполнитель не стремится понравиться зрителям. Он стремится быть правдивым, честным, искренним. И выигрывает, потому что именно в деле, в борьбе, в поступке раскрывается обаяние этой натуры. Торели вызывает доверие к себе. Не просто доверие к данной, конкретной личности — доверие к *такому* человеческому типу. Перед нами человек, который не обманет, не подведет ни в малом, ни в большом, всегда возьмет на себя самую большую тяжесть.

Выделим еще одно человеческое качество героя — принципиальность. Принципиальность Торели помножена на природное упорство, стойкость, на политическую образованность профессионала, на естественное чувство любви патриота к своей земле. Наконец, на те идейные принципы, которые он исповедует. Для Торели главное состоит в том, что он служит своему народу, своей родине. И делает это *по совести*.

Совестливость. В картине не раз и неспроста прозвучит именно это слово, этот мотив. Однажды — в разговоре со старой Дареджан, справедливо упрекнувшей Торели в том, что он не выполнил обещания отремонтировать ее дом. Т. Чхеидзе превосходно играет состояние стыда, простого стыда человека перед человеком. Замотанный делами, он совсем забыл о старушке, но оправдания себе не ищет, потому что не имел права забывать, несмотря ни на что.

Слово «совесть» возникает и в одной из самых важных сцен фильма — в сцене разговора Торели и Сетуридзе, главного идейного противника героя. «Ваша совесть вас не беспокоит?» — спрашивает Торели. «Простите, не понял...» — откликается Сетуридзе.

По художественной страсти, по идейному наполнению этот эпизод становится своего рода кульминацией, как бы фокусирует в себе нравственную суть фильма. Во всяком случае, понятие партийной принципиальности в фильме «Твой сын, земля» неразрывно связано с совестливостью, с душевной отзывчивостью. В общей концепции фильма о современном партийном руководителе этот тезис представляется программным. Нельзя не заметить, как перекликается он с размышлениями, наполняющими книги Л. И. Брежнева «Малая земля», «Возрождение» и «Целина».

«Твой сын, земля».
Баграт — Б. Девносадзе,
Шалва — Ш. Херхеулидзе,
Торели — Т. Чхеидзе,
Абессалом — М. Вашадзе

Как же реализуются в конкретном драматургическом сюжете черты личности героя?

Фильм не имеет традиционного событийного сюжета, когда эпизод нанизывается на эпизод, каждый из которых последовательно развивает предыдущий, покуда все линии не сойдутся в финале в своей логической завершенности и смысловой исчерпанности. Здесь каждый эпизод самоценен, но не завершен — мы ощущаем его как фрагмент многоплановой мозаики. «Сверхзадача» же подобного построения сценария заключается, на наш взгляд, в том, чтобы постепенно окунуть нас, зрителей, в самую гущу райкомовских будней, показать, из какого множества неотложных дел, забот и вопросов, требующих немедленного решения, эти будни состоят.

Один из рабочих дней секретаря камера начинает в его приемной. Мы ловим реплики, обрывки фраз, видим лица посетителей райкома, наблюдаем, как они общаются друг с другом, и нам уже ясны атмосфера, здесь царящая, и стиль работы, близкий Торели.

А что сам Торели?

Он может быть деловит и сосредоточен, когда готовит материалы к освоению долины Вайо, или убийственно ироничен, как во время осмотра «показательной» фермы. Но он может быть и гневен, как на том заседании бюро райкома, что происходит в помещении больницы. Эпизод в больнице, один из лучших в картине, подтверждает последовательную установку фильма на правдивый рассказ о современных проблемах нашего общества.

Торели в фильме вовсе не «образцово-показательный» секретарь, он один из многих. И намеренно поставлен в типовые, обычные условия. Хозяйство района далеко не в иде-

ального состоянии. Остановилась в канун Нового года электростанция. И Торели знает: это результат его собственного невнимания к нуждам района, что называется, руки не дошли. Теперь, в условиях ЧП, он ищет быстрое, оперативное решение. Эпизод с ремонтом электростанции подается деловито, буднично, без видимых художественных претензий, но как точен его финал: секретарь райкома идет один по вечернему зимнему городку в отсвете только что вспыхнувших огней... Он счастлив. Он исполнил свой долг перед людьми.

Надо сказать, что образ секретаря райкома уже на стадии первого варианта сценария сразу удался авторам. Он был написан на одном дыхании. А вот окружение Торели, образы второго плана давались гораздо труднее. Работая над литературной основой фильма, от варианта к варианту сценаристы постоянно стремились усилить тему сподвижников Торели, мотив постоянной «обратной связи», столь существенный для такого героя, как Георгий Торели. И добились значительных художественных результатов.

Прежде всего обратим внимание на фигуру второго секретаря райкома Асмат Яшвили в исполнении Евы Хутунашвили. В этом образе, на первый взгляд не столь заметном в структуре картины, тоже проявились чуткая наблюдательность авторов, их умение видеть и понимать жизнь, самые разные ее срезы и оттенки, ее психологию и социологию.

В поведении, в мировосприятии Асмат угадывается и прошлое «комсомольской богини», и женская привязчивость, мягкость, и та особая влюбленность сотрудника в своего начальника, когда он представляется идеалом. Человек такого типа, как Асмат, при ином руководителе может вообще не играть никакой самостоятельной роли в районе, оставаясь всего лишь исполнителем воли первого секретаря. И, напротив, под водительством такой творческой личности, как Торели, может сделать очень многое, проявить свои скрытые таланты и возможности. Асмат запоминается не только своей преданностью Торели, но, прежде всего, преданностью их общему делу. Это настоящий соратник.

Другой вариант отношений: Торели—Глонти.

Гурам Глонти (Ираклий Хизанишвили) — председатель райисполкома.

Отношения главных в районе людей — Торели и Глонти — в достаточной степени драматичны. Глонти — человек, живущий сложно. Долгое время он находился под влиянием дельцов типа Сетуридзе, и только теперь, с появлением Торели, постепенно начинает понимать, что же произошло. Торели не «давит» на Глонти; он понимает субъективную честность этого человека, понимает романтический строй его души, увлекающейся, верующей, импульсивной. Торели верит в Гурама Глонти. И Глонти, под его влиянием мучительно переоценив многое и многое поняв, твердо занимает ту нравственную позицию в жизни, которая единственно возможна для коммуниста. Позицию честного служения своему делу и своему народу.

И, наконец, третий вариант отношений: Торели — Сетуридзе. Идейные противники. По существу, враги.

Сетуридзе — начальник районного строительного треста, местный «босс», имеющий влиятельного родственника «наверху». Опытный и хитрый делец, он привык считать себя хозяином положения. Сплотил вокруг себя себе подобных заправил местного масштаба из тех, что любят поохотиться с вертолета на лань. Держит при себе то ли порученца, то ли телохранителя. Сетуридзе умен, образован. Он опытный демагог. И уж кто-кто, а он знает, как надо жить сегодня: машина, винчестер, породистая собака, «кейз-дипломат», набитый деньгами. Он знает, когда надо помочь, когда посочувствовать. Разумеется, по принципу «ты — мне, я — тебе». Его визиты к Гураму Глонти еще окрашены чувствами многолетнего партнерства, но вместе с тем это разведка, предупреждение о возможной войне.

По логике драмы рано или поздно Торели и Сетуридзе должны встретиться лицом к лицу. И они сходятся, как бойцы в поединке. В сцене ночного разговора ясна непримиримость позиций идейных противников. Обреченность Сетуридзе очевидна, и даже незаурядное

самообладание этого человека не способно закамуфлировать его поражение.

Артист Георгий Харабадзе в роли Сетуридзе убедителен в каждой интонации, в каждом жесте — он не нарушает рисунка роли ни одним неверным нюансом. Сетуридзе — образ большого социального обобщения. Это пример профанации идеи, извращенного представления о целях человеческой жизни, когда ставка на карьеру, на потребительство и приобретательство заглушает в человеке его природные задатки, ведет к перерождению личности.

Выдвинув против Торели столь серьезного оппонента, авторы повысили градус гражданственности своего фильма. Тем весомее победа героя!

Выше говорилось, что в фильме «Твой сын, земля» нет сквозного событийного хода. Однако в нем есть отчетливый композиционный центр, вокруг которого концентрируется действие и группируются герои.

У Торели есть мечта — поднять целину горного района Вайо, который славился когда-то своими виноградниками. Но мечта делового человека всегда имеет реальные очертания. Преобразование заброшенных полей становится конкретной целью деятельности райкома и его секретаря.

В фильме поэтически раскрыта история полей, их органическая связь с прошлым этого края, с его настоящим и будущим. Эта линия в фильме скорее всего вымышлена, во всяком случае, поэтический образ Вайо, ко-

«Твой сын, земля».
Торели — Т. Чхеидзе,
Дерюгин — Ю. Саранцев,
Глонти — И. Хизанишвили

нечно, собирательный. Но поразительно, что Вайо воспринимается как реальная географическая точка, как существующая на самом деле долина.

В рассказе о полях Вайо фильм проходит несколько стадий — от первых замыслов, высказанных вскользь, походя, между другими делами, до первых поездок туда (например, партбюро верхом на лошадях — не без юмора сделанная сцена), до первых дорог и строений, до прихода переселенцев и праздника первой борозды. Мечта материализуется на наших глазах, становится реальным делом и превращается в деяние, плодами которого будут жить и сегодняшнее, и грядущие поколения.

Через этот сюжет раскрывается стратегия авторского замысла. Авторы изначально решили: их герою, помимо круга обязанностей, положенных по должности, необходимо еще конкретное дело, которое станет внутренним сюжетом фильма. Тогда его человеческий и гражданский облик высветится масштабно и естественно. Где, как не в деле, познается человек?

Размышляя о том, какое же дело по плечу Георгию Торели, сценаристы, конечно же, не случайно придумали сюжет о возрождении заброшенных полей.

Виноградарство — не только трудовой процесс. В нем заключен поэтический образ философского звучания, ибо, как и труд хлебороба, труд виноградаря издревле считается символом высокого благородства, вечной непрерывной традиции исконного человеческого деяния, а через него — бессмертия рода человеческого. «Лоза бессмертна, сынок», — говорит Торели один из стариков горцев.

Именно с «производственным» сюжетом вступает в картину один из главных мотивов — мотив бессмертия земли как житницы, как колыбели человека и человеческого в нем.

Сам Торели, которого авторы наделили стратегическим умом и талантом созидателя, отлично понимает, что тут ему особенно необходимо действовать наверняка. Он прикидывает все последствия затеянного дела, имея в виду и экономическую, и нравственную его стороны: ведь его земляки вернутся на землю предков и тогда оживет, даст плоды лоза пращуров.

Образ Торели нельзя понять и прочувствовать до конца вне его истоков. Сохраненный земляками старый отчий дом с портретами деятелей русской и грузинской культуры на стенах, как это было в детстве; детский «змей», сделанный руками мальчика Гоги; особенно образ отца, искателя родников, — образ вполне реальный и одновременно символический; родник, открытый на землях Вайо сначала отцом, затем, связывая — через годы — отца с сыном, юным Георгием Торели...

Поиски воды показаны в фильме просто, без всякой аффектации и экзотики. Нормальная работа. В простоте скрыта метафора: вода — это жизнь, это соки, которыми будет питаться будущая лоза.

Вообще воспоминания Георгия, данные короткими вспышками сознания, решены на уровне, казалось бы, привычной образности. Но банальность, которая могла бы возникнуть в традиционных кадрах летящего детского «змея», преображается в поэзию. Такова сила художнической искренности. Каждый кадр этого фильма высветлен личностным отношением художников к материалу.

Образ матери героя тоже бросает отсвет на фигуру Георгия Торели, дает ему как бы дополнительный объем. Сам характер их общения говорит о прочной взаимной привязанности, о дружбе. Многое стоит, видимо, за судьбой матери, высланной в свое время из родных мест, но эти драматические годы не озлобили ее, не сломили. Подлинно народный характер, гордый, благородный, великодушный, читается в сдержанной манере игры Циалы Чхеидзе. На лице женщины отпечатались внутренняя интеллигентность, одухотворенность, порядочность. У такой матери и должен вырасти такой сын.

До сих пор мы рассматривали фильм в его социально-нравственном и политическом ракурсе. Однако картина должна быть внимательно изучена и как произведение национального искусства, ибо перед нами произведение советского кинематографа со всеми его осно-

вополагающими принципами и в той же мере произведение сугубо национальное, грузинское — по духу и по культурной традиции, в нем запечатлевшейся.

Вспоминая творчество Реваза Чхеидзе в целом, нельзя не обратить внимание на то, что актуальные социально-нравственные вопросы нашего времени он всегда видит сквозь призму народного характера. И сегодня, в новой, этапной своей работе Р. Чхеидзе идет испытанным и в общем-то самым естественным для него путем. Но его любимые темы и мотивы звучат здесь еще мощнее, монументальнее, интонационно богаче.

Художественная цельность фильма обусловлена не одной только тщательно выверенной драматургией, где достигнут, как я думаю, оптимальный для фильма баланс отношений между персонажами, рассчитанный на параллельный эффект: полноту социально-психологической характеристики действующих лиц и драматический накал экранных общений, обеспечивающий зрительский интерес.

Но, разумеется, поэтика фильма не исчерпывается его драматургией, как бы хороша она ни была. В картине можно проследить пластические, музыкальные, символические темы, каждая из которых развернута последовательно и точно.

Несмотря на масштабность событий, показанных на экране, объем повествования и визуальную насыщенность действия каждого эпизода и даже кадра, картина проста по своей эстетике. Истина, к которой стремятся авторы, не нуждается в кинематографических усилениях, восклицательных знаках и тем бо-

«Твой сын, земля».
Кадр из фильма

лес в украшательстве. Стиль работы художников фильма Гиви Гигаури и Зураба Медзмариашвили, главного оператора Ломера Ахвледиани можно было бы охарактеризовать как монументальную простоту.

Составным элементом стилистики фильма становится облик края, где снимался фильм, естественный облик природы. Потрескавшиеся, красноватые камни, иссохшие на солнце скалы, сочные зеленые весенние луга на склоне гор, древние террасы виноградников... И как часть природы воспринимаются предметы старинного быта, будь то давильня для шелковицы или ритуальный столб, вокруг которого собирались когда-то крестьяне, если в деревне случалось что-нибудь чрезвычайное. Камера любовно рассматривает базилику древней архитектуры, развертывает перед нами панораму средневековой Вардзии — города в скалах с его бесценными наскальными фресками. Исторические реликвии грузинского народа воспринимаются как часть современной культуры, как нечто сущностное, необходимое человеку, как земля, воздух, вода. Прямыми, едва ли не плакатными средствами идет защита древней национальной культуры. Здесь фильм открыто и намеренно публицистичен.

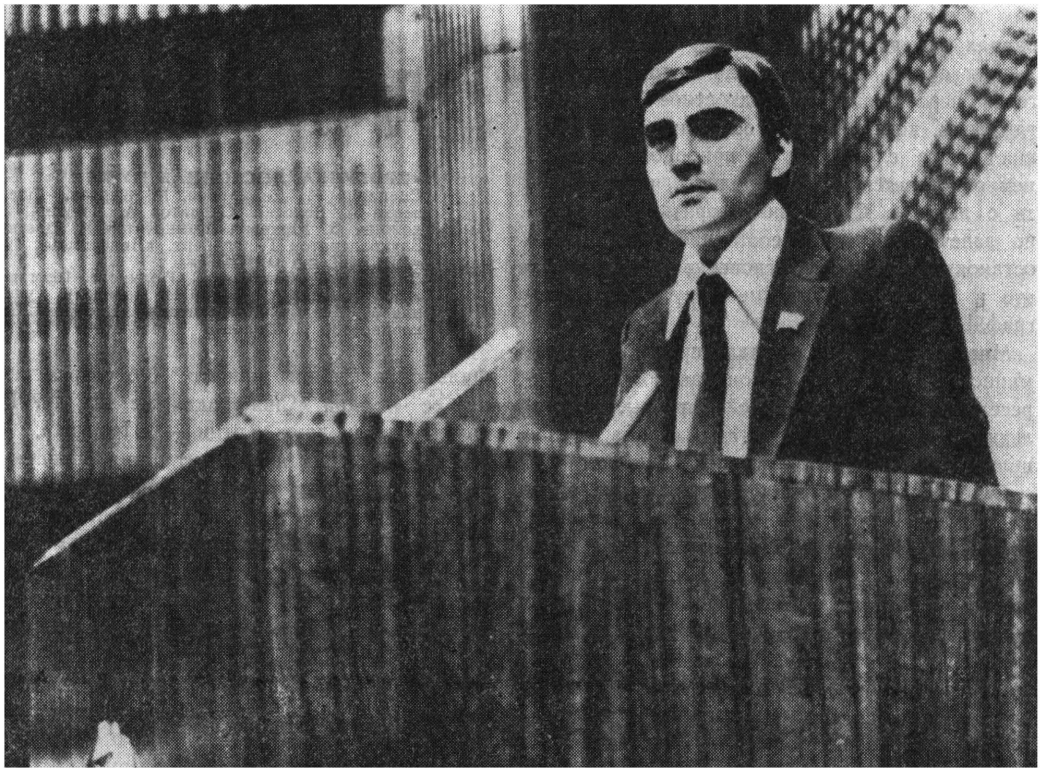
Но вот камера сосредоточивается на человеческих лицах. Речь идет не о главных героях, с которыми мы уже основательно познакомились. Речь идет о лицах в толпе. Искусство типажа, вообще сильно разработанное в грузинском кинематографе, поднимается в фильме на новую ступень. Понятие типажа здесь одухотворено идеей показать через лица душу народа, его духовный облик.

Старики. Лицо каждого из них — героическая поэма, сага, сказание... Вот братья Девносадзе и самый колоритный из них — Абессалом Девносадзе в исполнении Михаила Вашадзе. Когда он показывает райкомовцам место будущего виноградного питомника, его облик скульптурен, лицо поэтично. А как обаятелен, полон юмора глуховатый дедушка Лука, спустившийся с гор, чтобы начать новую жизнь. И драматична согнутая временем старушка Дареджан... Тема благородной старости пронесена на экране как дань уважения и признания художников дедам и отцам.

Так же остро, точно схватывает камера современные черты молодых крестьянских лиц. Запоминается лицо нового председателя колхоза, агронома-энтузиаста Резо (Леван Учанейшвили). Это нервное умное лицо современного интеллигента. Как выразительно оно в остродраматической сцене перевыборов в «показательном» колхозе. Многие из участников собрания еще не сняли бушлатов, в которых должны были играть на самодеятельной сцене «Оптимистическую трагедию». И, подобно знаменитым матросам из пролога «Оптимистической», коммунисты колхоза обращаются в зал к своим современникам. Вступает в этот круг и Георгий Торели, инстинктом подлинного партийного вожака почувствовавший, что в эти минуты он должен быть среди людей.

Выразительны и портретные характеристики идейных противников Георгия Торели. Каждое лицо — социальная биография. Кульминация этой линии — персонаж с красноречивым прозвищем «Беглар, знающий дело». Тень Сетуридзе, его верный сатрап, он холуйски выполняет все приказы «босса». Именно ему, человеку вне морали и нравственного закона, поручает Сетуридзе тайком вырубить виноградную лозу, чтобы сорвать планы, связанные с возрождением полей Вайо. Но «Беглар, знающий дело» не ушел от людского суда. Эпизод народного гнева, когда толпа разъяренных крестьян готова была расправиться с подонком, — один из самых сильных в фильме. Эпического звучания сцена решена в естественных декорациях, поставленных в диких скалах самой природой... Это одна из высших точек картины, ее романтический взлет.

Романтическая интонация постоянно звучит в картине, хотя ее логика, ее строй прежде всего реалистичны. Реализм первенствует в фильме. Но когда на экране показывается крестьянский труд, в этой в общем-то суровой по тональности картине появляется поэзия...



«Твой сын, земля». Торели — Т. Чхеидзе

Запоминается финал первой серии — покос. В сложном монтажном сплетении идут планы высокой травы, стариков, детей, планы обветренных лиц и натруженных рук. И слезы в глазах Торели — это счастливые слезы человека, сумевшего выполнить свой долг перед родной землей.

Вершиной фильма, смысловой и эстетической, является монументальная сцена прихода крестьян на новые земли.

...Вместе с секретарем райкома мы долго ждем переселенцев на границе района. Камера щедрой панорамой распахивает перед нашим взором поля, дороги. Идут стада. Едут машины. Люди везут свое имущество. Меняется композиция кадра — и вот на горизонте, далеко-далеко, проступают очертания толпы. Изображение укрупняется, и мы уже можем различить дедушку Луку, мужчин, юношей, детей с цветами и связками книг. Кто-то несет детскую колыбель. Словом, новоселье! В этих кадрах музыка Гии Канчели достигает вдохновенного звучания. Она несет тему новой жизни...

Конечно, мужчины небриты, женщины устали с дороги, но лица у всех счастливые. Пожалуй, именно здесь особенно трепетно ощущается влюбленность авторов в людей земли, в свой народ. Сцена завершается планом Георгия Торели, удобно сидящего на земле.

По какой-то далекой ассоциации вспоминается знаменитый кадр из фильма «Печки-лавочки», где герой Василия Шукшина присел отдохнуть на траву, босой, сложив на коле-

нях натруженные руки крестьянина. В этих кадрах нет внешнего сходства, но есть внутренняя связь. И состоит она в том, что оба героя переживают то редкостное состояние гармонии, когда человек особенно остро ощущает свою слиянность с природой, когда в нем обостряется чувство родины, чувство связи с людьми. Стоит ли говорить, как сложно запечатлеть такое состояние на экране, остановить подобное мгновение в кадре! Но это и есть самые высокие минуты кинематографа!

Многоступенчатый финал продиктован романной формой фильма, он закономерен. Переселенцы, праздник первой борозды, выступление Георгия Торели в Кремле на съезде целинников — вот три ступени финала.

Свободная композиция картины тоже близка романной форме повествования. Реалистические сцены, снятые в документальной манере, органично сочетаются с поэтическими решениями. Пролог с выпущенным на волю орлом, эпизод со съемочной группой фильма «Дон-Кихот», случайно оказавшейся в горах на пути райкомовцев, открытие источника в долине Вайо, спектакль «Оптимистическая трагедия» в колхозном клубе — символика этих сцен открыта, читается легко, с первого взгляда.

Если же сформулировать в одном понятии впечатление от фильма, то точнее всего будет, пожалуй, сказать так: «народная киноэпопея». Именно эпопея, хотя выше говорилось о том, что сценарий по драматургической структуре монологичен, что в центре его — один герой. Но здесь нет противоречия. Ибо обобщенный образ народа в фильме так же важен, как и образ главного героя — Георгия Торели.

Не будем утверждать, что Георгий Торели — образец гармоничного человека наших дней. Наверное, с таким утверждением он и сам бы не согласился. Но Торели безусловно счастливый человек. Человек идеи, борец, патриот. Он убедил нас в том, что самые сложные социально-нравственные вопросы, которые время ставит перед обществом и людьми, коммунистам решить под силу.

В. Глотов

Прогулки в Сибирь

«ПРОГУЛКА, ДОСТОЙНАЯ МУЖЧИН»
Сценарий М. Демиденко, М. Кураева. Постановка А. Вехотко. Оператор А. Чечулин. Художник В. Юркевич. Композитор И. Цветков. Звукооператор Г. Эльберт. «Ленфильм», 1979.
«ДЕСАНТ НА ОРИНГУ»
Сценарий Г. Валуева, С. Полякова. Постановка М. Ершова. Оператор Н. Покопцев. Художник М. Иванов. Композитор В. Биберган. Звукооператор И. Волкова. «Ленфильм», 1979.

Фильмов о Сибири немного. А о современном дне ее — одна «Сибириада», не так ли? Появление сразу двух картин — «Прогулка, достойная мужчин» и «Десант на Орингу» — факт, который тем более примечателен. На него обратит внимание не только профессиональная критика. Ведь для миллионов советских людей Сибирь стала местом приложения творческих сил. Здесь находили свое призвание, проверяли характер, здесь делали карьеру — в самом лучшем смысле слова. Тут состоялось счастье многих.

Дело освоения Сибири, особенно сибирского севера, не закончено. Еще много поколений найдет здесь «белые пятна», и романтика первооткрытия будет манить, как путеводная звезда, призывая достойных.

Опыт освоения новых пространств, работа в экстремальных условиях выдвинули и немало нравственных проблем. С одной стороны, велика потребность в деловом риске, в инициативе. От человека в Сибири требуется значительно большее напряжение. Оно вознаграждается колоссальными возможностями, которые предоставляет личности этот край. С другой стороны, именно здесь, в этих, подчас экстремальных, условиях создается почва для самоцельной «героизации трудностей» и даже для спекуляции на романтике. Таковы средства, обычно компенсирующие плохую организацию труда, недостатки снабжения и безынициативность горе-руководителей.

...И вот вертолет несет молодых людей на тюменский север. Павел и Сергей, судя по спортивным сумкам через плечо, собирались в по-

ход не очень основательно, да и название фильма со словом «прогулка» наводит на мысль о кратковременном и легком путешествии. Но туман над тайгой, от которого возникает ощущение холода, огни машин на трассе, могучая техника, озабоченные люди, спешащие по своим делам, — все это никак не вяжется с обликом двух спортивных пареньков, пружинисто продвигающихся по новой, загадочной для них земле. О местонахождении ребят мы можем судить по указателю с разбегающимися стрелками: рукой какого-то шутника указатель поставлен посреди сугроба, как будто именно тут пролегает бойкая интуристская тропа. Читаем: «Moscow 2000 км, London 4400 км, Paris 4200 км, Гранд-отель 100 м».

Цель появления двух парней в таежном поселке, где живут буровики, неясна. Герои фильма ищут какого-то Прокилева. Спрашивают у каждого, кто попадается на пути: «Прокилева знаешь?»

Но никто Прокилева не знает. Один из ребят, тот, что на вид бойчее, не скрывает своего изумления: «Господи! Он в «Таврии» начинал, за юношей, потом его в дубль взяли».

Но на этой далекой северной земле иные ценности, тут футболиста Прокилева не знают.

Это первый знак несовпадения. Их будет еще много в картине — нестыковок понятий, критериев, оценок. У двух залетных пареньков,

«Прогулка, достойная мужчин». Павел — В. Ильичев, Сергей — С. Морозов

двух футболистов, рискнувших, видимо, попытать счастья на просторах Тюменщины, своя система жизненных координат. У добытчиков нефти, с которыми они сталкиваются, — своя.

В первый вечер у ребят заботы простые. Надо ведь поесть с дороги, устроиться на ночлег. Мы видим современные интерьеры кафе, и это приятно поражает. Понятия жителей столицы о Сибири еще включают некий антураж безбытности, скудости, особенно, конечно же, внешней — медвежий угол! Авторы фильма развеивают этот миф, но — увы! — создают свой, и об этом наш разговор.

На экране общепитовская «точка», какую можно встретить и в Ленинграде, и в Москве, и в Риге. Тут и свадьба в одном углу, с пляской и криками «горько», тут и отрешенный посетитель, углубившийся в книгу, тут и компания за столом со своими страстями, которые никого не интересуют. Оркестр делает свое дело. Нормальный мир не слишком сцепленных между собой людей, мир внешних обособленностей и внутренних напряжений, интимности, которая существует на глазах у публики. Сибирь живет так же, как Невский и Калининский проспекты — вот что хотят сказать авторы картины, и в этом они, безусловно, правы.

Павел и Сергей пробираются к свободному столику, озираясь. На их лицах — удовлетворение. Им тепло — и в смысле температуры, и в смысле знакомой среды, атмосферы, их окружающей. И пусть не нашли они Прокилева, который в «Таврии» начинал, но обнаружили нечто куда более важное в их неприкаянном положении: привычный мир, знакомые улыбки, эмоции.

И, оттаяв, взяв по три порции каши, лихие футболисты кидаются, уже не опасаясь подвоха, в дружелюбные объятия сибирских реальностей: вперед!

Сергей — он, конечно, пловец экстра-класса в этом мире — говорит такие милые, такие знакомые банальности: «Извиняюсь, сижу и мучаюсь, где я вас мог видеть?» Это — девушке, читающей книгу. К ней ребята подсели за стол.

И девушка, конечно, шутит — так мы думаем, когда слышим от нее: «Наверное, в бане».

Как все похоже — так и в Москве ответят. Ура, мы дома! За столиком двое играют в шахматы. Вон какая-то чудачка вяжет. Парень обнимает девушку у окна. Все нормально! Вот только денег осталось на двоих — шестнадцать рублей. Нет, эта знакомая атмосфера хотя и приятно удивила, но все равно ребята настроены поскорее закончить «прогулку». Проблема — выбраться. Но первостепенная — переночевать. Не на улице же! Гостиница (как выяснилось) закрыта на ремонт.

И предприимчивые парни начинают действовать. Павлу поначалу не везет: ему ночевать в бане, которая работает круглосуточно (гениальная идея друга!). В бане Павел встречает банщицу Люду, ту самую, что была за столиком в кафе, с «университетским» видом, в очках и с книгой. Это она, Люда, отмочила насчет бани. Оказывается всерьез.

А Сергею, конечно, поначалу везет. Он ходит ходуном, «соблазняя» официантку Галю, говорит ей комплименты, вроде: «Галочка, вы не только красавица, но и умница». Павел толкает его в бок: «Чего перья-то распустил?» И Сергей шепчет: «А ночевать где? В сугробе на морозе?»

Знакомые трюки. И расчет у ребят — их поймут, все будет, как и дома, как и везде. Никакая она не особенная — Сибирь. Вот она, официантка Галочка, сегодня вечером будет ждать своего нового «принца».

И действительно ведь — ждет! Мы видим ее, замерзающую на морозе, мы уже жалеем ее, глупенькую, доверчивую. Как же можно, так легкомысленно!

Вот и домой привела, в свою «бочку» — так тут называют балки-домики для жилья. Вот и чаем напоила, даже остатками коньяка. Вот Сергей, разомлев от тепла, уже целоваться полез. И тут — как удар проказнику по рукам — авторы вталкивают в «бочку» с мороза еще одного мужчину. Новый вариант известной развязки. Кто это? Что за шутки, Галя?

А никаких шуток! Просто с работы вернулся муж, Гусев, начальник управления. Мы еще встретимся с ним, он еще сыграет свою роль и в сюжете, и в судьбе наших героев, хотя от начала до конца фильма останется персонажем второго плана.

Жена Гусева, Галя, объясняет: вот, мол, новенький, ночевать негде, у нас будет. И Гусев,

как ни в чем ни бывало, садится играть с Сергеем в шахматы.

Иные критерии. Другой отсчет, другая модель быта — вот смысл сцены. То, что одним человеком воспринято как флирт и окаймлено налетом пошлости, для другого — желание помочь и ничего больше.

Так начинается эта картина. И так начинают жизнь на Севере два случайно заброшенных к буровикам человека. Да, жизнь. Потому что выбраться им не удалось, а авторы фильма будто бы забыли об этом их намерении и занялись трудоустройством своих героев.

С жильем все налаживается быстро. Павел и Сергей получают персональную «бочку». Они попадают в ряд комических ситуаций, в которых до конца раскрывается их прогулочное легкомыслие. Возникает и нечто вроде классического «треугольника» — объектом внимания обоих оказывается красивая девушка Юлиана, местная жительница и депутат. И, наконец, ЧП — заглохший на трассе бульдозер — позволяет выявить, кто есть кто. Один из ребят остается на трассе до последнего, пока его бульдозер не оказывается подо льдом замерзшего болота. Другой же, отработав в тот день положенное, спешит к телевизору, на матч «СССР — Швеция», и — понятно — такому человеку отказывает в симпатии не только девушка Юлиана, но и коллектив буровиков.

Авторы картины «Прогулка, достойная мужчин» утверждают идею служения интересам дела, хотят представить ее не узко, не утилитарно. Они стремятся поднять на щит людей, живущих широко, масштабно, и развенчать мораль лукавых и ловчащих «прагматиков».

— Одиночка великая сила, — восклицает уже знакомый нам Гусев. — Какую-нибудь пробку от пивной бутылки целое НИИ разрабатывает. А одиночка не имеет права быть посредственностью.

Этот Гусев придумал тащить буровую вышку, не демонтируя ее. Он выступает против «консерватора» Мясниковского, своего руководителя, который сомневается в успехе и называет гусевский план авантюрой. И хотя «консерватору» тоже хочется в случае успеха гусевской идеи получить для выполнения программы лишний месяц, но двадцать семь километров болот, скрытых подо льдом, его тревожат. Слишком велик риск — тащить буровую через такую дистанцию.

Итак «прогрессист» сталкивается с «консерватором». По замыслу авторов картины, симпатии наши, конечно, должны быть на стороне молодого, энергичного Гусева. Тем более что Мясниковский еще и прокладывать дорогу для того, чтобы тащить вышку, страсть не хочет, полагая, что всему свое время, а Гусев как раз за постоянно действующую дорогу и красиво говорит, что со времен древнего Рима, персов и инков дороги всегда были самым прибыльным вложением общественного капитала, а уж для плановой экономики — тем более. Эрудированный специалист, он на лопатки кладет с помощью персон и инков своего противника, а подошедшая Юлиана — не забудем, она депутат — венчает триумф победителя еще более глубоким доводом: «Привыкли думать — человек все может. Да не все. Робота создать можем, а горсть морошки — нет. И земля наша не только для трубопроводов. А дороги для нас — вопрос жизни...»

Слабо сопротивляется Мясниковский. «Вопросы развития вашего региона, — отвечает он депутату, — вне моей компетенции», — но его уже не слушают, хотя он и восседает во главе стола.

— Мы и так все в кучу, — пытается объяснить он Юлиане, работающей, кстати, не на стройке, а на звероферме, и своему оппоненту-рационализатору Гусеву — он-то, казалось бы, должен понять. — Все в кучу сегодня и «триста первую», и... морошку.

Но героиня картины, в которую уже влюбились наши путешественники Сергей и Павел, не сводящие с нее глаз, отвечает с «железной» логикой хорошенькой женщины:

— Ну, а как же иначе?.. В жизни-то все связано.

И смятый с первых же кадров горе-руководитель опускает руки: «Хотите усовершенствовать наш хозяйственный механизм? Ну что же, в добрый час... А за упоминание морошки — спасибо, я с утра ничего не ел».

Так закладывается социально-экономический

и нравственный каркас будущей интриги: с приключениями двух молодых людей. И если поверить в победу на экране гусевской рационализации, поддержанной работницей зверофермы, то все поединки добра и зла, любви и легкомыслия, которые преподнесены нам в фильме, вполне могли иметь место и судить о них остается лишь узкопрофессионально и формально-эстетически — настолько «достоверна» любовь и «художественно» легкомыслие.

Однако вглядимся пристальнее в то, что является фоном картины. Разложим на составляющие гусевскую победу, ибо она, в конечном счете, предопределит судьбу наших героев на отрезке экранного времени.

Итак, если не строить силами буровиков капитальную дорогу, то это значит — по Гусеву — оказаться хозяином хуже римлян, инков и даже персов. Так ли это?

Не дополняя фильм, не домысливая, воспользуемся его собственным материалом. Что, собственно, происходит? На буровой скважине номер триста один сложилась аварийная ситуация, чреватая срывом работ на смежных объектах. Все это остается за рамками сюжета, но из разговоров в кафе нам ясно, что виноват Гусев, он руководитель управления. Теперь «триста первую» ждут в другом месте, где геологи открыли нефть, а время потеряно, график сорван, план не выполняется — вот она, основа гусевской рационализации, вот исток его грандиозной идеи: не демонтировать буровую, как положено, а тащить целиком по болотам. Но по болотам тащить невозможно, значит — строить дорогу. Тут-то и пошли аргументы: и инки, и персы, тут и Юлиана с ее экологической темой и заботой о комплексном развитии района. Так под снежным комом по-своему блестящих доводов упрятывается нравственная основа происходящего. Гусевский волюнтаризм в такой подаче кажется вполне оправданным и даже привлекательным.

Возможно, авторов фильма сильно удивит ход наших рассуждений. По той простой причине, что фигура Гусева, а уж тем более Мясниковского, не в фокусе их интереса — оба они где-то на обочине сюжета. И если смотреть фильм бездумно, то не сразу и поймешь, что в злоключениях Павла и Сергея во многом повинен именно «прогрессист» Гусев. Характер их северной «прогулки» определен им — ведь парням в числе других приходится прокладывать путь, по которому потащат буровую. Авторы об этом не могут не знать, но вот своего отношения к затее Гусева никак не определяют. Между тем в конечном счете именно он, последователь римлян, без всякой на то необходимости заставляет ребят рисковать, работать с предельным перенапряжением сил.

Драматическая ситуация! Но в картине она проявлена так невнятно и разрешена такими примитивными средствами, что возникает недоумение: а о чем, собственно, фильм? За что ратуют его авторы? Что отстаивают и что отвергают? Посмотрев фильм, можно сделать только один четкий вывод: авторы предпочитают людей долга (Павел) людям иного этического склада (Сергей). Такие, как Павел, приживаются в суровых условиях Севера. Таких, как Сергей, Север отвергает.

Не бедновато ли выглядит подобная схема при всей своей очевидной бесспорности?

В фильме отсутствует последовательная система авторских раздумий, аналитических интенций, он не задевает глубоко, не заставляет сопереживать, волноваться, размышлять. А ведь и в том материале, из которого сложена картина, были зацепки для раздумий именно о сегодняшнем дне Сибири, о ее актуальных проблемах.

Например — в каком человеке нуждаются сегодня больше всего Сибирь, Север, Дальний Восток. В искусстве, да и в какой-то степени в жизни, установилась традиция связывать эту потребность с характером лихим, легким на подъем. Теперь, в духе времени, говорят об инициативности, предприимчивости... Гусев, которому нужны люди для реализации его замысла, спрашивает приезжих ребят: «Машину роторную знаете?» Ни Павел, ни Сергей ее не знают, но Павел, жаждущий себя проявить в деле, отвечает: «Да!» И так убедительно привирает: «Я на ней в армии все аэродромы исползал».

Авантюризм заразителен.

Я видел этих «лихих героев» и в Тюменской области, и на северном БАМе. Видел их, гоня-

ющих вездеходы по сибирским речкам, видел, как сливают они в прозрачную воду солярку, как «для пользы дела» (чтобы всего лишь развернуться) въезжают в лес, сваливают слабые на мерзлоте пихты. Видел руководителей, вроде Гусева, делающих ставку на романтизм молодежи, легко толкающих людей на мнимые подвиги, вместо того, чтобы организовать просто хорошую работу.

Или еще тема: кто едет в Сибирь? В основном, по чувству долга, ради интереса к новой трудной работе, а бывает, что и по странному, не до конца осознанному влечению, которое можно обозначить как жажду самоутверждения. А то и по простой житейской нужде — за заработком. Но для всех сибирская стройка в равной мере становится «ситуацией отклонения». Молодым людям кажется, что в городах и селах, откуда они уезжают, они жили как-то «не так». Я помню собственное чувство, когда два десятка лет назад, в начале шестидесятых, тоже отправился в Сибирь, рассчитывая, как и герои фильма, на несколько месяцев «прогулки», а задержался на пять лет. Меня соблазняла возможность реализовать то, что жило потаенно в душе — у любого человека есть некий идеальный образ жизни, с которым, вольно или невольно, сравнивается реальность. Сибирь предлагала каждому «прорваться в будущее», построить новые отношения не когда-то, через много лет, в масштабе всего общества, а немедленно, на пятачке стройки. Могли ли мы не воспользоваться такой возможностью и не начать устанавливать собственные порядки, свой стиль?! Правда, у нас все-таки двери запирались (на экране банщица Люся поясняет: «У нас не замыкаются»), но жили мы коммуной. Без тени иронии, как обязательный вечерний ритуал, исполняли все наши песни под гитару Юрия Лейбензона, инженера-сантехника из нашей компании. И ценности действительно были не в вещах, не в квадратных метрах. Лейбензон, например, отдал свою квартиру мне, поскольку у меня была жена, а сам перебрался к комсоргу стройки Карижскому, у которого уже обитал один из первых наших журналистов Гарий Немченко.

Поэт Владимир Леонович, работавший тогда в многотиражке, сказал о нашей сибирской стройке: «Моя республика!» — и это вполне можно отнести к тем стройкам, где разворачивается действие картин о Сибири. Героев фильма сразу же как бы ставят на место: учтите, у нас «не замыкают», у нас оставляют, уезжая, дорогие вещи, приемник, телевизор, у нас банщица — с высшим образованием, это ее общественная нагрузка, у нас девушка может запросто пригласить молодого человека, первого встречного, домой, и в этом никакой двусмысленности, а просто забота о человеке, не на улице же оставаться в мороз.

Теперь, спустя двадцать лет, такое на экране мне кажется правдой, но неполной, очень неполной. Да, тогда — в пору молодости — мы действительно жили так. Была реальная стройка. И еще одна — в нашем воображении.

Я смотрю картину глазами человека, видевшего реальную стройку, и мне трудно безоглядно отдаваться сюжету, поверить ему. Ибо знаю, как бывает в жизни. Ведь за «романтикой» в кадре скрывается неотснятая «проза».

Помню нашу романтическую возвышенность, непримиримость к недостаткам, идеализм, помню наши ритуальные мероприятия, комсорга, гордо вышагивающего со знаменем стройки, помню стихи, которые все мы любили и все, кажется, писали, помню молодую нашу грусть без причины, песню под гитару: «Не знаю, почему мне вдруг напомнил лето шальной московский листопад...» — и конечно, миллионы километров проволоки, которую произведет завод, нами построенный. В нетерпении мы мысленно опутывали ею земной шар и тянули ее до Луны.

Все это, скорректированное в духе времени (иной фон, иные интерьеры), присутствует в новых фильмах о Сибири: та же атмосфера исключительности, романтики — здесь, мол, все особенное, все эмоции на полтона выше нормальных. В моей памяти, правда, осталось и другое: хроническая усталость, осточертевшие маринованные помидоры, банки с которыми заполняли полки небогатых наших магазинов, призывы экономить каждый кирпич, каждую лопату бетона, а рядом завалы ржавеющего металла, бесхозяйственность. Но на экране нет той прозы, которая всегда живет рядом с поэзией. И потому нет ни слова о том,

что предшествовало гусевскому провалу на «триста первой» и его спасительной рационализации. Мне скажут, что авторы не ставили перед собой такой задачи, что не промах руководителя местного масштаба их интересовал. Но вот чего мне не понять: почему неинтересно то, что могло бы наполнить картину живой жизнью? Почему неинтересна реальная проблематика, невыдуманный конфликт?

Я хочу видеть в фильме все то, что реально уживается на одном пятачке земли — в диалектическом единстве. Увидеть не железжих футболистов в «бочке» с транзистором и телевизором, оставленными бывшими жильцами, а, скажем, вчерашних солдат (главное население строек), которых я видел в Сибири и двадцать лет и год назад. Толкающих друг друга, как дети, на автобусной остановке — от избытка сил. И тех же ребят в общежитии, в комнате на шестерых, и всю их не очень-то комфортабельную действительность. И опять их, выходивших на воскресники сажать первые на стройке тополя.

Фильм бежит того, что принято называть прозой жизни. Но и ее поэзию он представляет на свой манер. Если быть точным, фильм лишен поэтичности. Нет в нем ни возвышенности чувств, ни того особенного языка, который мы называем поэтическим. Это нечто иное, трафаретно-расхожее, некий штамп, известный вариант представлений о жизни на Севере, о поведении там людей. Поэтому и разговор о недостатке в фильме «прозы» надо понимать не как отрицание поэтичности как таковой, а как упрек в отсутствии подлинности, как жажду правды, то есть соответствия художественной интерпретации жизни, представленной на экране, реальной обстановке — каким бы языком, в какой бы стилистике ни была выражена кинематографическая реальность.

Работа на стройке и журналистский опыт убеждают меня, что на просторах Зауралья, да и в любой другой точке страны сегодня, как никогда, нужен не лихой «наездник» на вездеходе, ретиво исполняющий всякий, даже не очень разумный приказ начальства, лишь бы «молния» висела на стене да в кассе было за что расписаться, а рабочий высокой профессиональной пробы, специалист, уважающий в себе личность, человек с достоинством, спокойный, расчетливый, деловой. В конечном счете именно такие люди решают исход дела, а не взвинченные, истеричные романтики, как их порой изображают, многие из которых в жизни, спустя сезон, исчезают со стройки.

Здесь надо поставить точку над «i» и сказать, что автор этих заметок против романтики ничего не имеет. Переосмысление поступков молодости, которому, в связи с разбором фильмов, уделено здесь место, это не отказ от прежних жизненных принципов, а отказ от неэффективных методов работы. Романтизм — превосходное свойство молодости, да и не только ее. Прагматизм и делячество, как антиподы идеализма и романтики, особенно отвратительны в юном существе. Но, воздавая хвалу возвышенным свойствам человеческого духа, не создадим себе кумира.

Романтизм, склонность молодежи к героическому действию принесли и приносят свои прекрасные плоды. Но эти великолепные качества нельзя превращать в средство компенсации за просчеты в организации работ, в хозяйстве.

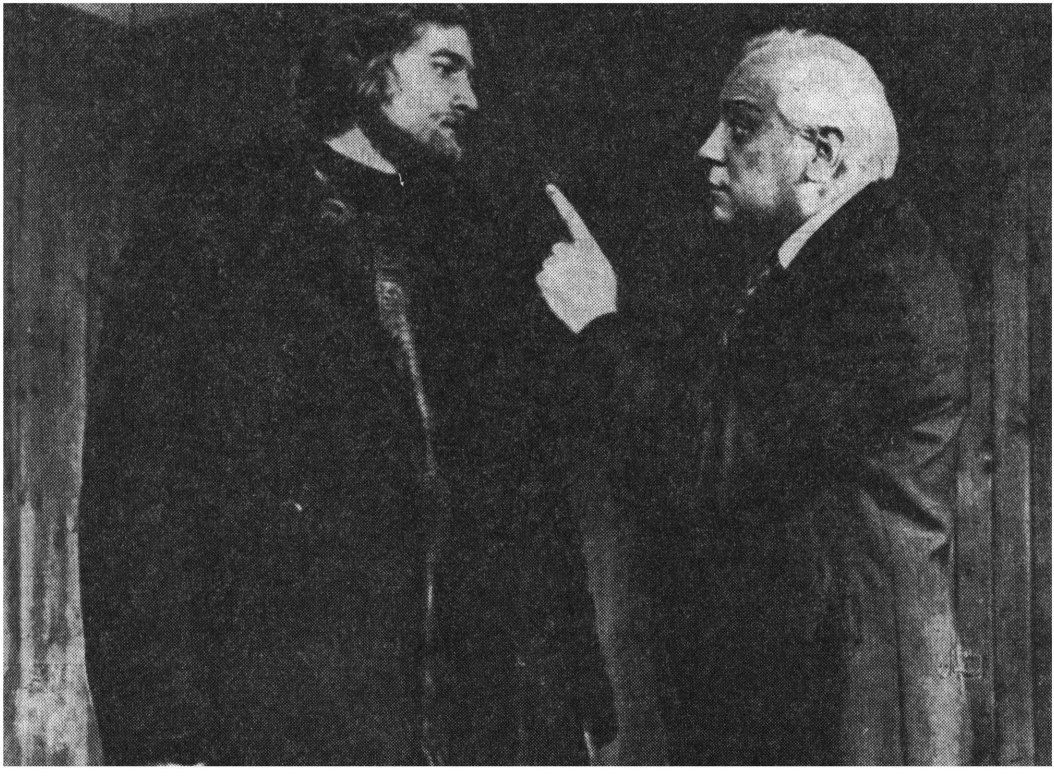
Не гусевского типа нужен Сибири командир производства. Помню начальника мехколонны, работавшей в тех же краях, где снимался фильм «Прогулка, достойная мужчин», — это Игорь Киртбая, человек, можно сказать, полной противоположности экранному руководителю. Киртбая добился того, что у него в мехколонне — она сооружала ЛЭП — почти исчезла текучесть рабочей силы. Он не бросал людей на штурмы, а сперва строил хорошую столовую, баню (вроде изображенных в «Прогулке...»), детский сад, профилакторий для рабочих. Он увлекался социологией, а не инками и персами, как Гусев, и уж за руль машины, с которой люди не знакомы, никогда бы их не посадил. Главная его забота была организовать труд людей, их быт, отдых. Он понимал, что почва для героизма не исчезнет, что лишать человека права на подвиг — противоестественно самой человеческой сущности. Но он не толкал людей на подвиги искусственно и даже старался избегать ситуаций, когда людям приходится делать трудный выбор. Безусловно, человек

проявляет себя до конца в состоянии нравственности выбора, но нельзя не согласиться с Игорем Киртбая, который считал, что умышленное или по халатности допущенное возникновение таких ситуаций есть безнравственность. И уж, во всяком случае, когда такое происходило у него на глазах, Киртбая не стремился использовать момент для возвеличивания одних и нравственного принижения других. Мехколонна работала в суровых условиях. Сама обстановка ежедневно требовала от человека проявления инициативы, способности рисковать, физического напряжения. И то, что начальник мехколонны старался сделать жизнь и работу своих подчиненных спокойнее, благоустроеннее, вовсе не принижало их морально. Напротив, помогало реализовать себя и проявить, где нужно, подлинный высокий героизм.

Вопрос стоит так: на что делается принципиальная ставка? Киртбая делал ставку на расчет, на то, что в человеке живет потребность быть хозяином своего дела и своей судьбы, он стремился учесть социально-бытовые нужды людей.

«Ведь это величайшая глупость — оставлять жизнь на потом!» — восклицает отрицательный киногерой. Но как бы ни пытались авторы фильма обесценить эту верную мысль, идея «все для человека, все ради него» не должна, не может быть повернута только в завтра. Будущее благополучие той же Сибири не все освящает из того, что происходит на ее просторах сегодня:

«Десант на Орингу».
Иванов — Т. Спивак,
Ходотчинский — И. Горбачев



это аксиома и об этом постоянно напоминает партия. Для нас важна не только цель, но и средства, которыми она достигается. Во время своей поездки в Сибирь и на Дальний Восток Л. И. Брежнев неоднократно обращался в своих выступлениях к этой теме.

Тем более странным представляется трактовка сибирской темы ленинградскими кинематографистами, создавшими кроме «Прогулки...» еще и «Десант на Орингу» — этот гимн сверхчеловеку, рискующему собой, но не щадящему и тех, кто рядом. Тут уже не просто рационализация Гусева, чтобы свести концы с концами, тут целая философия, утверждающая право руководителя на произвол, безнаказанность, открытый волюнтаризм.

Картина начинается с приезда ревизора (эту роль играет Т. Васильева) на один из участков строительства БАМа. «А вы совсем не похожи на ревизора», — кокетничает главный герой Александр Иванов (Т. Спивак), импозантный руководитель лет тридцати. Простая русская фамилия. Тут, очевидно, некий смысл: таких, мол, много.

Но ревизору Галине не до кокетства:

— Пятьдесят семь полушубков было послано вам в десант. Где они?

— Утонули.

— В течение шести месяцев вы на всех получали зарплату, 126 тысяч рублей. Вас это ничуть не смущает?

— Ничуть.

Иванов — человек с крепкими нервами. Но полушубки и расписки, которыми Иванов «разжигал костер», — это еще цветочки. А вот и ягодки.

«На той неделе мы похоронили нашего единственного сына, — читает ревизор привезенное с собой письмо. — Теперь сидим с отцом и думаем: неужели вот так — погиб и ладно... придут другие, молодые, их много... ведь кто-то виноват в смерти Павлика».

— Это вас касается, Александр Николаевич. Две недели назад в Улан-Удэ скончался от травм ваш бывший рабочий Павел Сухоруков.

Невеселое начало картины. И все, казалось бы, развивается всерьез. Бесхозяйственного начальника мехколонны, который получает за всех зарплату, у которого полушубки, сброшенные с вертолета, тонут в болоте (это зимой-то в Восточной Сибири!), а рабочий погибает, наверняка накажут. И действительно, его отстраняют от руководящей работы, правда, временно, но — будем надеяться — ревизор разберется, отстранят навсегда.

И тут Александр Николаевич Иванов, который скоро станет для нас просто Сашей, произносит загадочную фразу: «Если я не понадоблюсь в другом месте...»

Потом мы видим нашего героя в кафе, среди мужчин, за столом с портретом в траурной рамке — он пьет коньяк на импровизированных поминках по погибшему, грустит и предлагает нам очень важную часть своей философской доктрины. «Каждый, живя в своей жизни, — говорит он, — живет по-своему. Один — с оглядкой, кабы не сказать лишнего. Да на земном шаре как бы не оступиться. Другие — как Паша... Видел большую цель и шагнул без оглядки. Вперед и вверх, а не под ноги».

Тут как бы иносказательность. Наскок на мещан... Но не покидает ощущение, что все это фарс, всего лишь пародия на наскок. А Иванов — всего лишь шарж на героя. Прав сидящий рядом грузин Гиви: на поминках «тосты не говорят».

Снежная лавина, снятая эффектно, отвлекает затем наше внимание от расследования ревизора — на экране разражается очередное сибирское ЧП. В «Прогулке...» — снегопад, тут — лавина, вызванная землетрясением. В горах, на портале, оказываются отрезанными люди, строители туннеля, небольшой поселок, где есть и женщины, и дети. И Василий Алексеевич, руководитель «отрезанных», с надеждой замечает: «Хорошо еще, что Иванов в Молодежном!»

Вот оно — начинается наша тема! Идет совещание, решают, как помочь тем, кто отрезан. Ну, конечно, нужен десант. И поведет его — кто? Правильно: Иванов!

Незаменимый герой экстремальных ситуаций!

Большой начальник Ходотчинский (И. Горбачев) напутствует Иванова, говорит с ним по-отечески: «Беда одна не ходит, Саша...» — это насчет визита ревизора (вопрос-то открыт), и

в разговоре недвусмысленно проскальзывает: я тебя в обиду не дам. И совет Ходотчинского очень даже деловой: «Возьми себе заместителя... Пусть на две спины поровну. А то на тебя одного и так многовато».

Другими словами — обезопась себя по части ответственности. Мало ли чего? Понятно, заместитель — фикция. При Иванове-то — зам! Но — на всякий случай. Чтобы при расплате не получилось, как в случае с погибшим рабочим — за все один в ответе.

Да... Многозначительное прощание. Потом мы увидим, как ревизор Галина будет урезонивать Ходотчинского: «Напрасно вы его покрываете...» — а тот, как и Иванов, будет кокетничать: «Грешен. Четыре года с ним мучаюсь. Никак не могу приучить уважать документы».

Аргументы слабоваты. Ревизор настроен решительно: «Да вашего Иванова хоть сегодня можно брать под стражу». А Ходотчинский явно морочит голову женщине: «Второй раз отстраняю от должности».

Полушубки, денежные ведомости... Это так, мелочи. А то, что погиб человек? С этим как?

Тут, конечно, хохмить неуместно. И Ходотчинский говорит: «Жалко, конечно». (!) Но неприятному этому факту придает иное осмысление, не мрачное, а... светлое. И тень на облике его любимца Саши Иванова как бы исчезает.

— Дело-то наше грандиозное, рискованное, — говорит Ходотчинский с пафосом, даже с жалостью к себе, на чьих плечах такая ноша. — Необычное наше дело. Новое. Всего не предусмотришь.

— Но так можно оправдать любое безобразие и преступление! — в последней надежде переубедить Ходотчинского восклицает ревизор, и мы опять решаем про себя: да нет — разоблачит она эту компанию жертвующих чужой жизнью под видом «нового дела». А их бравада, думаем мы, это несерьезно, все это фарс.

Но это не фарс и не бравада. Не кинематографический ход и не особый стиль фильма. Это прямолинейная, лобовая атака на всех тех, кто хочет, чтобы дело велось разумно, всерьез. Недаром те, кто противостоит Ходотчинскому и Иванову, кто сомневается в успехе их предприятия, оказываются на экране поруганными, осмеянными, а ревизор Галина очень скоро забывает о своих обязанностях и, вспомнив, что она одинокая женщина, а у Иванова — этого бородатого молодца под два метра росту — нелады с женой, пускается за своим счастьем в тайгу на лыжах — догонять ли истину?

Художественная ткань картины — смесь мелодрамы с новейшей гусеничной техникой. Лыжа у Галины, понятно, ломается, Иванов находит замерзающего ревизора в ночной тайге, несет на руках, растирает в уединении ноги спиртом — пикантная сцена, в которой молодой историк Слава, под видом журналиста пустившийся в поход с Ивановым, не выдерживает, кричит: «Что он с ней делает?» — и кидается ревизору на помощь. Но Александр Николаевич профессионально выбрасывает «историка» из вагончика на снег, потому что не надо кричать, не надо сомневаться в целомудренности помыслов героя: Иванова заботит только здоровье Галины.

Мы видим, как техника ломает деревья, как рушат тайгу, это снято с наслаждением, азартом, с каким-то восторгом: вот какие теперь в руках человека машины! Не то, что у Васьки Бугра, затертые временем следы которого ищет историк Слава. У него — топор в руках, и с ним он выполнял миссию сибирского Колумба, а у нынешних вездеходы, бульдозеры, одной тушенки за спиной — целый вагон.

Вагон... Был вагон, а теперь пепелище. Историк Слава, которого определили в походе кашеваром, спалил вагон и продукты в нем. Теперь и везти людям на портал нечего и самим надо спасаться посреди тайги от холода и голода.

В физической победе героев картины зритель может не сомневаться. Какие бы напасти — вроде этого нелепого пожара в вагончике — ни напускали сценаристы на своих героев, они с честью выйдут из беды, ведь их ведет такой руководитель, как Иванов. Но вот победа нравственная — с ней всегда хлопотнее. Тут не обойдешься демонстрацией наших и зарубежных машин — нужны характеры, противоборствующие позиции. Аргументы. Ситуация нравственного выбора.

Скептик (какой поход без скептика!) по фамилии Голуб рассуждает не без смысла. «Бабы пошли умные, — говорит он. — Не хотят домом заниматься» — это по поводу лыжной погони ревизора Галины. «Все эти Колумбы, Бугры, Васко де Гамы — практичные были ребята. Кто золото искал, кто соболей» — это по поводу романтиков. Тут намек и на себя, на реального, а не на тот литературный портрет, что появится из-под пера журналиста. «Опять нас на подвиги потянуло. Да сколько же можно, без передыху?» — это уже упрек Иванову.

Однако Голуб призван решать в фильме задачу иную: показать, что есть еще в нашей жизни люди скучные, не романтики. Они, конечно, могут принести обществу пользу, но для этого их надо вести твердой рукой за собою, как это делает на экране Иванов.

Нам всячески стараются показать, какой Иванов умелый. Он и за рычаги бульдозера берется, и ледовый мост через Орингу решает строить. Растяпа-историк из Ленинграда будто специально приставлен к нему, чтобы Иванов поражал его воображение. Иванушка из сказки был с виду дурачок, а на деле — герой, а наш — герой и по видимости, и на деле. И где такому развернуться, как не на просторах Сибири?

Деловитость Иванова на экране, правда, особого свойства. В чем его доблести? Например, в том, что, когда суровая сибирская природа в очередной раз воздвигает перед ним барьер трудностей, он один идет в тайгу на разведку, проваливается там в полынью, лежит в горячке в таежной избушке и, найденный вездесущей Галиной (по воле авторов именно она отправилась на его поиски, а здоровые мужики спокойно отпустили городскую женщину, правда, снабдив ее теплой курткой), отпоенный ею из термоса, преследует подстреленного олененка и тут, к общей радости (зрителя тоже), встречает тех, к кому, собственно, пробивался — людей с портала.

Александр от радости кричит: «Дошел!» — сам не ведая вместе с авторами фильма, какой смысл возникает в этом «дошел». Его десант, полный «геройств», был оправдан целью — помочь людям, отрезанным землетрясением. Но героизм обессмыслился уже после того, как сгорел вагон с продуктами. Идти вперед? Разве что из ивановского самолюбия, готового стереть в порошок и себя и других. Цель стала самоцелью. Еще понятно — выжить в тайге, самим не пропасть. Но многозначительный вопль «Дошел!» — это уже вовсе глупость. Потому что не его самого ждут на портале, а мясо, сухари, сгущенное молоко.

Финальная сцена просто сказочна. Каким-то чудом вместе с десантом Иванова появляется большой начальник Ходотчинский с фургоном, набитым продуктами. Как он успел? Ведь семнадцать речек пройти! Но эта подтасовка... оправдывает ивановский героизм, наполняет смыслом его похождения — продукты все-таки доставлены. Хоть и не им, а доставлены — по щучьему велению, что ли.

Открывается дверца вездехода, и мы видим главного героя рядом с ревизором, теперь уже окончательно забывшим о своем назначении. Оба они, намаявшись, спят — понятно, целомудренно. И это конец фильма.

Природу картин, подобных «Прогулке...» и «Десанту на Орингу», мы вряд ли поймем без анализа явления, которое стоит за фактом создания таких лент. Не имеем ли мы дело с современным мифотворчеством? Об этом задумываешься особенно после «Десанта на Орингу», этого мифа об Иванове. Задумываешься о том, что мы нередко создаем в жизни свои мифы. На той стройке, где я провел молодость, была вполне понятная возвышенность, но существовал и мир надуманных страстей. И ради этого умозрительного, иллюзорного мира взгляд наш порою отворачивался от будней стройки. Я помню четверых рабочих, выгружавших цемент из вагонов скребками. Страшный этот труд был у всех на виду, но его как бы не замечали, иные же успокаивали себя: «У рабочих хорошие заработки». Цемент питал стройку, такова была диалектика жизни, администрация мирилась, а рядом валялся сломанный насос. Но в бешеном темпе, который набирала тогда наша стройка, этим насосом некому было заняться. И мог ли кто-нибудь в одиночку — даже экранные Иванов или «рационализатор» Гусев — изменить судьбу тех четырех? Нет, не смогли бы. Пока

сама жизнь не вынудила решить проблему: четверо на всю махину стройки, даже надорвав животы, не натаскали бы цемента.

Конечно, легче бочку с квасом доставить шоферам, чем пытаться изменить общую ситуацию на стройке. Хорошо звучит — изменить! Да даже постигнуть происходящее не всегда может человек. И вот тогда, как таинственный туман, наползают на стройку легенды об Ивановых.

Иванов — этот миф основан на философии избранности, вседозволенности. Если без нас не обойтись, значит, нам позволено многое — вот его кредо. По собственной мерке такие люди судят и о возможностях других. В фильме Иванов внешне привлекателен, симпатичен, но авторы не замечают, не хотят видеть, что он духовно пуст. Он ведет за собой четверку людей — добровольцев. В жизни я встречал не просто обаятельных героев, а людей действительно талантливых, одаренных способностью увлекать за собой настолько, что это кружило им голову. Увы, они мало интересовались, почему люди идут за ними и кто они, эти ведомые ими люди (как и на экране, где рабочие только фон, на котором высится Иванов). Но рано или поздно магнит чужой исступленности слабеет. Все возвращается на круги своя. Человек, следующий в шлейфе другого, понимает, что дело надо делать по-деловому. Задумывался ли над этим наш экранный Иванов? Понимает ли он, что Голуб, участвующий в десанте вместе с командиром, все-таки прав, когда противопоставляет его «романтической истошности» требования рассчитывать и изучать объективные закономерности экономической реальности? Изучать их, постигать их механику — не в этом ли задача кино, которое стремится раскрыть психологию современного героя?

Бывает и так — фильм, не претендующий в художественном отношении на лавры первенства, оказывает вдруг будоражащее действие. Он раздражает своей антихудожественностью, но, тем не менее, дает толчок мысли. Ведет за собой, вызывает ассоциации. То один, то другой жизненный сюжет наплывает из памяти.

Проблемы, волнующие советских кинематографистов, актуальны. В своей речи на октябрьском (1980 г.) Пленуме ЦК КПСС Л. И. Брежнев подчеркнул: «Внимательное, заботливое отношение к человеку должно пронизывать весь стиль работы партийных, советских, хозяйственных органов и, конечно же, профсоюзов. Такое отношение должно стать неотъемлемой чертой работы каждого руководителя — большого и малого».

В этой же речи Леонид Ильич сказал, что каждая пятилетка «рождает своих героев».

Грустно, что последние работы в кино, посвященные Сибири, сбиваются на псевдоромантику и лжегероизм. Так получается, я думаю, вопреки желанию самих кинематографистов. Это естественно. Вряд ли кому-нибудь из них пришло в голову показать за маской решительности обыкновенных бездушных деляг, стремящихся любой ценой справиться с заданием. Хотели показать нам современных героев труда, покорителей новых земель, первопроходцев, молодых, энергичных людей дела, и руководителей и рядовых, уделив при этом внимание сюжету, интриге, занимательности и эффектным съемкам сибирской природы, но не слишком глубоко разобрались, что же, собственно, происходит с их героями сегодня, в новых условиях, сейчас, почему они ведут себя так, а не иначе, что стоит за их поступками, какие страсти ими управляют.

Произошло то, чего не ожидали ленинградские кинематографисты. Они хотели показать истинных покорителей сибирских далей, а показали нам малосимпатичных, хотя и мускулистых, красивых «импровизаторов-волюнтаристов», не задумывающихся, а хорошо ли у них ведется дело, не думающих, а рассчитывающих все взять нахрапом.

Такие герои оказались в новых картинах в роли положительных и нравственных. Но это какая-то странная положительность и странная нравственность.

Вот о чем, по нашему мнению, стоит задуматься в преддверии новых работ кинематографистам — и ленинградским, и, разумеется, не только им. В той же мере и с той же остротой, с какой над этими проблемами задумываются люди в реальности.

А. Качура

Так здесь будут жить

«СТРОИТСЯ СЕЛО НЕЧЕРНОЗЕМЬЯ»
Сценарий А. Шарымова. Режиссер С. Сиваченко. Оператор Г. Атанасян. «Леннаучфильм», 1979.

Задачи, которые время ставит сегодня перед тружениками Нечерноземья, сложны и многообразны. Успехи на пути их разрешения даются затратами на протяжении целого ряда лет огромного труда и капиталовложений.

История Нечерноземья сложна. Многие годы этот обширный сельскохозяйственный регион РСФСР развивался неэффективно, отставал от общего уровня колхозного развития. И вот пришла пора его коренных преобразований, наступило время вплотную заняться разрешением многочисленных проблем по всему краю и во всем их объеме.

Не мудрено, что проблемы комплексного развития сельского хозяйства в этих областях РСФСР постоянно находятся в центре общественного внимания: документальный экран, радио, телевидение, центральная печать отводят им немалое место.

Однако рассматривается в основном лишь производственная сторона всех этих проблем, и далеко не всегда исследуется фактор чисто человеческий. Оно и понятно: внимание органов массовой коммуникации направлено прежде всего на эффективность и качество работы хозяйственного организма Нечерноземного края, на полноценность его функционирования в едином огромном хозяйственном организме всей страны. «Человеческий фактор» при таком подходе оказывается как бы заслонен чисто производственной проблематикой, он присутствует в ней как бы в «снятом виде», мы видим (или подразумеваем) человека прежде всего через производство.

Это по-своему верно, поскольку производство — форма посредничества человека между собой сегодняшним и собой завтрашним. Однако видеть человека лишь внутри производственного процесса — значит, заведомо суживать взгляд на жизнь, воспринимать ее неполно, от сих и до сих.

В новой картине киностудии «Леннаучфильм» «Строится село Нечерноземья» подобного суждения не услышишь: здесь все проблемы представлены только через человека. Речь в фильме идет о новом быте нечерноземного села, а ведь новым бытом опосредуются и производственный процесс, и человек как двигатель и носитель этого процесса. То есть «человеческий фактор» раскрывается на экране наиболее полно через проблематику нового быта. В этом, скажу забегая вперед, и состоит основное достоинство фильма.

Авторы ленты «Строится село Нечерноземья» создали на материалах Нечерноземного края своего рода кинореферат. Рассматривая проблемы жилищно-бытового сельскохозяйственного строительства, они подчеркнули, что в кругу этой проблематики понятия «человек» и «производство» слиты в одно нераздельное целое, сумели показать и гигантский размах строительства жилья нового типа, и более рациональный подход к расселению крестьянства по всему краю не только как следствие, но и как условие осуществления гигантской важности проблем, встающих перед Нечерноземными областями РСФСР в наши дни.

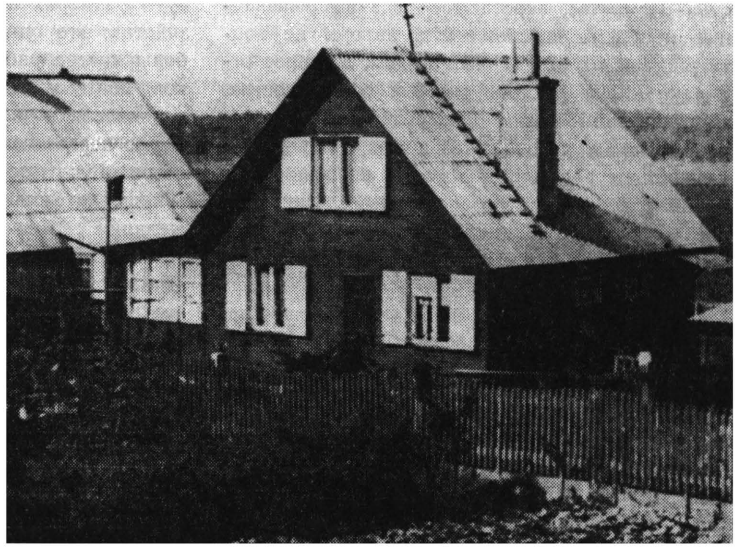
Впрочем, мы еще вернемся к особенностям идейной конструкции фильма, а сейчас сосредоточимся на его информативной емкости. Она у фильма солидная. Начало преобразовательного этапа Нечерноземья представлено кадрами, возвращающими нас к XXV съезду КПСС, когда была принята программа подъема «второй целины». Экран как бы иллюстрирует административную карту края: десять тысяч колхозов и совхозов на территории двадцати девяти областей и автономных республик. Здесь сегодня трудятся 3 миллиона сельских строителей, более ста институтов и проектных организаций готовят для них техническую документацию.

В фильм (снимавшийся в Московской, Владимирской, Горьковской, Вологодской, Калужской, Тульской, Калининской областях) вклю-

чены интервью с социологами, председателями колхозов, работниками министерств, областными архитекторами. Стержневым в организации материала фильма оказывается эпизод общего собрания работников Сандогорского совхоза Костромской области. То, о чем говорят они, служит авторам мотивировкой для включения в фильм иллюстративных кадров, снятых по всему Нечерноземью. А в это время дикторский текст, в меру эмоциональный и всегда логически точный и ясный, сообщает необходимую для зрителя информацию, анализирует проблематику, заключенную в изображении.

Пока колхозники рассаживаются для собрания, мы успеваем выслушать рассказ их председателя о необходимости переселения сельских жителей в дома нового типа, а также интервью с кандидатом экономических наук, социологом В. Беленьким, который вводит нас в круг проблем расселения по Нечерноземью в целом. Принятый партией курс на узкую специализацию и концентрацию сельскохозяйственного производства на базе межхозяйственной кооперации и агропромышленной интеграции в корне изменил характер сельскохозяйственного труда, приблизил его к фабричному. Как воплощение этих перемен мы видим последовательно три хозяйства: совхоз «Московский», выращивающий овощи для столицы, свиноводческий инженерно-технический комплекс «Новый свет» в Ленинградской области и известный всей стране совхоз имени В. И. Ленина Тульской области. Здесь осуществлена повсеместная комплексная механизация, и труд колхозников по своему характеру стал фабричным, он требует теперь от колхозников инженерно-технической квалификации. Все это налагает свой отпечаток и на характер застройки в перечисленных хозяйствах: поселки здесь городского типа со всеми удобствами, культурно-бытовыми учреждениями и помещениями, присущими городу. Камера обстоятельно фиксирует их. В заключение диктор добавляет, что в совхозе имени В. И. Ленина полностью решена проблема кадров. Напомню, что создатели действующего здесь животноводческого комплекса были удостоены Государственной премии СССР 1979 года — 1000 коров обслуживаются тут всего тринадцатью работниками. Так вот, чтобы стать членами такого совхоза, люди записываются в очередь.

Тем не менее далее диктор говорит и о



«Строится село Нечерноземья»

другом: о существующей еще в Нечерноземье миграции крестьянства в город. В основном — из-за отсутствия культурно-бытовых удобств. И снова слово социологу. На этот раз В. Беленький подчеркивает, что проблема номер один в Нечерноземье — это ликвидация сложившейся исторически в этих местах мелкосселенности: больше 80 процентов населенных пунктов в Нечерноземных областях состоит каждый не более, чем из ста человек! Тут встают сразу несколько проблем, и все они касаются психологической подготовки людей к перемене места жительства, строгой научной выверенности плана расселения, качества проектной документации, организации баз по производству стройматериалов для создания новых и высококачественных конструкций и так далее.

Все эти проблемы могут быть комплексно решены пока лишь в так называемых зонах экспериментальной застройки. Но и в них дело идет нелегко: из планируемых пятидесяти новых поселков сейчас в стадии завершения находится лишь около десяти. Но и достигнутое вдохновляет и впечатляет: то, что показывает экран, действительно прекрасно.

Не забудем, что уже до разговора о зонах экспериментальной застройки авторы фильма успели показать нам три образцовых хозяйства. И сейчас, перечисляя все вышеназванные проблемы и сложности, авторы не подтверждают их визуальным рядом, а скорее отрицают: пока диктор говорит о трудностях, на экране мы видим интересные и разнообразные проекты коттеджей и многоквартирных (секционных) домов, и камера, не спеша, панорамирует по уже возведенным сельским новостройкам, радующим глаз современностью технического исполнения и проектной оригинальностью.

Следующая страница киноповествования содержит размышления об учете личных пожеланий колхозников относительно внешнего вида, этажности, расположения комнат в своем будущем жилье. Здесь возникает любопытная и сходная для многих хозяйств статистика. Как пример взят колхоз «Красный маяк» Горьковской области. Хозяйство это животноводческое, здесь принят план перехода на поточный метод и стоит задача сведения 25 населенных пунктов в один жилой массив. За одноэтажную застройку высказалось 55 процентов населения (все это люди, как правило, 40—50 лет), 35 процентов — за двухэтажное строительство (это в основном молодежь), а 10 процентов — за пятиэтажные дома.

Такую информацию сообщает нам из-за кадра председатель колхоза «Красный маяк», а для более глубокого осмысления авторы снова переносят нас на общее собрание работников совхоза «Сандогорский». Запоминаются многие выступления. Например, молодая учительница говорит, что хочет жить по-городскому и что главное для нее — хорошая квартира со всеми удобствами, где она могла бы отдохнуть после работы; жить она хотела бы на втором этаже, а потом в ответ на чью-то шутку насчет пятого этажа весело смеется: «А что?! Можно и на пятом, ничего страшного — ведь будет лифт!» Пенсионер, у которого собственный дом и большой приусадебный участок, иного мнения: он ни о каких этажах и слышать не хочет, ему нужен одноквартирный усадебный дом с примерно таким же, как сейчас, участком.

Уделяют авторы немалое внимание и вопросу о размерах и характере приусадебного хозяйства: это один из насущных вопросов для большинства работников совхозов и колхозников, поэтому партийные и хозяйственные руководители — все те, кто отвечает за организацию перерасселения, — стараются в первую очередь учитывать запросы сельчан именно в отношении личного хозяйства. Мы видим: пожелания сельских тружеников учитываются и творчески сопрягаются с существующими проектами жилищного строительства. Противоречия здесь если и возникают, то в большинстве случаев снимаются в итоге долгих обсуждений. Так, в уже упоминавшемся совхозе имени В. И. Ленина Тульской области поняли, что вскоре колхозникам не понадобится держать скот и птицу, поскольку их потребности в мясе будут удовлетворены собственным животноводческим комплексом, — с таким расчетом и решается здесь проблема подсобного

хозяйства. Кроме того, местные проектировщики понимают, что подсобное хозяйство, как правило, ведут лишь сложные семьи, то есть семьи, где представлены два-три поколения, и, ориентируясь на это, создают соответствующие проекты новых домов. Авторы фильма, не скупясь на метраж, показывают нам проекты будущих коттеджей и секционных домов жителей совхоза имени В. И. Ленина — постройки будут здесь выглядеть поистине современно, красиво, у них будет свое лицо.

А теперь вернемся в «Красный маяк»: тут все решается по-иному. Приусадебный участок — 5—6 сотых гектара, предусматриваются помещения для птицы и скота. А, скажем, в поселке Кудиново Калужской области, застроенном многоэтажными домами, все помещения для содержания скота вынесены в одно место, за триста метров от центра поселка, а личные наделы — примерно на такое же расстояние в другую сторону, и составляют они здесь уже двенадцать сотых гектара. Так, что, как видим, одинаково застроенных хозяйств нет, все везде делается с учетом местных особенностей и индивидуальных запросов населения.

Июльский (1978 г.) Пленум ЦК КПСС дал ориентацию на повсеместное строительство усадебных домов для одной-двух семей, и сейчас это решение в основном достаточно последовательно воплощается в жизнь. Фильм это показывает. Но застройка подобного типа дорога и не всем хозяйствам поэтому под силу. Путь к удешевлению — строительство многоквартирных (секционных) домов. Если коттедж стоит в среднем 28 тысяч рублей, то квартира в секционном доме — 7,5 тысяч рублей. Тут есть над чем подумать хозяйственникам.

Когда квадрат экрана включает в себя четкую архитектурную геометрию новых построек поселка Сельцо совхоза «Агротехника» Ленинградской области и в кадре оказываются красивые и удобные спортивные комплексы, светлые школы, то «сельская специфика» этих строений как-то даже и не замечается. Однако, показывая нам подобные образцовые хозяйства, эти крупицы будущего, авторы не забывают остро напомнить и о недостаточности капиталовложений для их создания в других местах края, и о невыполнении — на сегодня — большинством подрядных организаций планов строительства на селе.

И снова мы в Сандогоре на собрании рабочих совхоза. Теперь они говорят о бездорожье. Комплекс-то здесь хороший, а вот дороги плохие, много проблем с транспортом, подъездными путями. Запоминается молодой механизатор, уроженец этих мест. Он рассказывает о том, как, получив новую машину, из-за бездорожья проездил на ней всего полгода, после чего пришлось делать капитальный ремонт. Пожилая колхозница требовательно говорит о культуре застройки села, все соглашаются с нею. Люди против пестроты и анархии в застройке, против всяческой несогласованности и нарушения технологии строительства. Им небезразлично, каким будет лицо их нового села. А ведь, судя по тому, что они рассказывают, в их селе уже допущены подобные просчеты.

Замечу, что сандогорское собрание, помноженное на многомиллионную аудиторию документального экрана, могло бы не только включить зрителя в обсуждение, но и круто обострить его восприятие насущных проблем села, не просто познакомить с ними, а ввести нас в их круг. К сожалению, такая задача авторов фильма не взволновала. Картина по своему характеру остается все же скорее обзорно-ознакомительной. И интереснейшая социальная проблематика оказывается поэтому повернутой к зрителю лишь вполоборота, нередко она лишь названа, только обозначена.

Впрочем, фильм рассказывает и показывает еще многое. Мы видим красивые постройки сельского жилищно-строительного кооператива «Дружба» (таких в Московской области двадцать). Снова красивые коттеджи с современной обстановкой, кафе, семейные клубы в поселке Наро-Фоминского района Московской области. Уделяют авторы внимание и проблеме сохранения историко-культурных ценностей Нечерноземья, необходимости воспитания в молодежи любви к памятникам русской старины; говорят они и о русских умельцах, которые могут значительно обогатить современное

новое строительство на селе своими поделками, придать новым жилищам колхозников национальный колорит. Касается фильм и проблем бережного отношения к сельскому пейзажу, сочетания застроечной планировки и архитектуры домов с местным ландшафтом.

Теперь снова вернемся к разговору о смысловой конструкции ленты. Мы вправе посетовать на авторов за их сдержанность. Они стараются так обстоятельно и точно все перечислить, что их работа местами начинает смахивать на учебный диафильм. Коттеджи, секционные дома — то, что прилежно показывает нам картина, — все это, без сомнения, оригинально, современно, разнообразно, но вот сам способ показа удручающе однообразен. Авторы очень уж подчеркнуто отказываются от варьирования средств киновоздействия. Я говорю здесь не о рекламной ракурсности или оптической обработке материала действительности — такой подход мог помешать нам спокойно вглядываться в демонстрируемый материал, хотя задача демонстрации современного сельского жилища и давала для привнесения острых приемов в подачу материала все основания. Я говорю о выраженности собственной позиции авторов: ведь то, чему они стали свидетелями, снимая фильм, взывало и взывает и к авторской активности, и к открытой эмоциональности, и к сосредоточенной аналитичности. Важно не просто перечислить то новое, что увидели авторы фильма, но и слышать, как говорил Дзига Вертов, «хруст старых костей быта». Если бы новое на экране было дано «встык» со старым — и новое стало бы звучать острей, и новь Нечерноземья стала бы еще осязаемей.

В фильме «Земля» А. Довженко показал лишь один трактор — первый трактор, в фильме «Старое и новое» С. Эйзенштейна показан лишь один сепаратор — первый сепаратор. Но за этой единичностью чувствовалась властная поступь нового, его эпический размах. В фильме Д. Вертова «Шагай, Совет!» показ старого занимает даже больше места, чем показ нового, но это новое начисто «забивает» старое — настолько точна и активна была позиция художника.

При всем том фильм «Строится село Нечерноземья» остается работой интересной, емкой и очень нужной. Он развертывает множество проблем Нечерноземья, требующих своей дальнейшей разработки вглубь, и может указать на интересный материал для новых работ как документалистам, так и мастерам игрового кино.

Л. Николаев

«Овчинка стоит выделки...»

«КАК ЛУЧШЕ ВЫЧИСЛИТЬ УДАЧУ?»
Сценарий В. Аксенова. Режиссеры В. Аксенов, Л. Костричкин. Оператор С. Балакирев. «Ленаучфильм», 1979.

Давно известно — есть в науке темы кинематографические и некинематографические. Первые любят все режиссеры, вторые не любит никто. Почти никто. И это понятно. Одно дело снимать вещи зримые, эффектные, для которых движение столь же естественно, сколь оно необходимо для кино. Другое дело — преодолевать статику, осваивать, искать метафоры для вещей вовсе не видимых или существующих только в воображении теоретиков. Это действительно непросто. Это требует не только ума, настоящего глубокого знания, таланта, но и смелости, даже дерзости. И, конечно, риска.

Видимо, только поэтому, несмотря на проникновенные призывы рисковать и «ездить в незнаемое», студии предпочитают темы кинематографические, выигрышные. А число фильмов поисковых, экспериментальных, для кино трудных растет по-прежнему медленно, с частотой один к пятидесяти, если не к ста.

Исключение составляет учебное кино, где в ответ на жесткие требования заказчиков студии дерзают с равной отвагой и в естествен-

ных науках, и в гуманитарных. Дерзают в совершенной уверенности: каким бы ни получилось произведение в кинематографическом отношении, смотреть будут — ученик ли, студент ли. Учиться ведь все обязаны.

Однако здесь речь не об учебном кино, а о том самом, что на профессиональном жаргоне называется общеэкранным и предназначено для аудитории, которая не только не учится, но и смотреть такие фильмы вообще не обязана. И тут, понятно, на первый план рядом с «что» выходит «как». От того, как будет исполнена тема, зависит и общий зрительский интерес к картине, признание коллег, критиков.

Путей для решения этой проблемы разведано много. Здесь можно вспомнить и использование добротной драматургии поиска исследования («Рукописи Пушкина», «Страница сто»), даже с привлечением элементов детектива, яркого, гипнотизирующего кинематографического языка («Альтернатива»).

Можно вспомнить примеры удачного применения средств игрового кино для решения научно-популярных задач («Что такое теория относительности?», «Этот правый, левый мир», «Опыты Грегора Менделя», «Маленькие зверушки Антони ван Левенгука», «9 писем» и другие). Возникают новые формы и методы и на стыках жанров, делаются попытки введения в научно-популярное кино элементов... балета, мюзикла. Не всегда, увы, экспериментаторам сопутствует на этих путях успех, но тем не менее следует признать, что на сегодня апробированная палитра новых приемов достаточно широка, чтобы считать: возникли новые возможности для рассказа практически о любой отрасли науки.

И вот, несмотря на такой арсенал средств, остаются непокоренными, увы, еще многие крепости знания, важные не только для формирования мировоззрения каждого члена общества, но и для практического использования открытий науки.

Одной из таких ценностей долго, очень долго, была математическая экономика, дисциплина, рожденная в нашей стране и стимулированная задачами социалистического планового хозяйства, разработанная совстскими учеными. Глава этого направления академик Леонид Витальевич Канторович на разных этапах своей работы был удостоен Государственной, Ленинской, а также Нобелевской премий. И все это случилось до того, как научное кино решилось поведать о линейном программировании широкой аудитории.

Справедливости ради надо сказать, что доступных непосвященному читателю материалов о математических методах в экономике не дала и научно-популярная литература. За исключением, быть может, сборника, выпущенного АПН в 50-х годах после знаменитой дискуссии между «традиционными экономистами» и экономистами-математиками.

Также справедливости ради надо сказать, что первая попытка публичного обсуждения существа и возможностей математической экономики была предпринята на телевидении программой «Очевидное — невероятное». Но это был совершенно лишенный какого-либо изобразительного, иллюстративного ряда традиционный диалог профессора С. П. Капицы с академиком Л. В. Канторовичем и его учеником академиком А. Г. Аганбегяном. Разговор, однако, живой, заинтересованный и в самом лучшем смысле — популярный. Выступление А. Г. Аганбегяна (он был главным действующим лицом) произвело тогда такое сильное впечатление на зрителей, что передачу повторили в общей сложности шесть раз. Но и потом поток писем не прекращался.

Был явно нужен фильм, способный жить сасамостоятельно в локальных заинтересованных аудиториях. Нужен был учебный фильм. И нужен был общеэкранный фильм для пропаганды самой идеи, широчайших возможностей методов линейного программирования — этого требовали нужды повседневной практики народного хозяйства.

И вот, наконец, такой фильм вышел на экраны. Фильм с замечательно точным названием — «Как лучше вычислить удачу?».

Сразу же отдадим должное главному создателю фильма, автору сценария и сорежиссеру Виталию Евгеньевичу Аксенову. Должное — за пионерство и дерзость, за то, что решился

столь сухую, кинематографически невыгодную тему облечь в кинематографическую форму. И, конечно, за то, что форма эта оказалась острой, яркой, словом, кинематографически выразительной.

«Время идет. На смену старым приходят новые мелодии — современные, — поет эстонский ансамбль «Апельсин». — Так и в жизни, хотим мы этого или нет, вчерашним днем жить нельзя: завтра произойдет самое значительное!»

Так начинается фильм. А в этих словах — точка отсчета «Вчерашним днем жить нельзя» — такова исходная авторская позиция. Позиция публицистическая, откровенно полемическая.

Для тех, кто еще не посмотрел эту картину (а посмотреть ее нужно всем — не только плановикам, директорам картин и студий, но каждому кинематографисту), я вкратце перескажу ее содержание.

Строится она на цепочке новелл, озаглавленных на старинный манер:

«Новелла первая, в которой мы воздадим должное математике, древней, но вечно юной науке, остающейся для большинства из нас — увы! — лишь прекрасной незнакомкой».

«Новелла вторая, в которой мы убеждаемся, что многое еще можно открыть, если еще пристальнее всматриваться в окружающий нас мир».

И так далее.

Мысль же от новеллы к новелле движется следующим образом: история с задачей для фанерного треста — таков факт, положивший начало методу линейного программирования. Однако задача, хотя она и была не проста и решена успешно, в то время еще «погоды не сделала». Как, впрочем, и следующая попытка выхода в практику (о ней повествует третья новелла): внедрение на Вагоностроительном заводе имени Егорова метода оптимального раскроя металлических листов.

Потребовалось время, чтобы эти методы были приняты в других областях народного хозяйства, где рациональный раскрой материала столь же важен, как и у вагоностроителей.

В фильме специально не говорится, но и без того ясно, что наука на месте не стояла и к задачам распределения материалов раскроя, использования посевных площадей со временем присоединились другие не менее важные проблемы.

Одна за другой они предстают в новеллах фильма: и транспортная задача, открывающая целый комплекс решений глобальной государственной задачи «повышения эффективности и качества», и задача оптимизации хозяйственных связей, имеющая отношение уже к решению проблем государственного планирования. И так далее, вплоть до управления городским хозяйством, составления рациона кормления животных, выбора... жениха и других существенных проблем по линейному программированию, которые, как выясняется, «мы с вами решаем ежедневно».

Так от одной новеллы к другой происходит расширение представлений зрителей о возможности и преимуществах методов математической экономики, и в итоге к последней новелле мы уже приходим убежденными, что равнодушие к этим методам, равносильное безграмотности, ведет к консерватизму, служит тормозом прогрессу и в науке планирования, и на производстве.

Тут, видимо, нужно поставить точки над «i». Перед нами не научно-популярный фильм! В нем ведь даже не ставится задача объяснения существа методов математической экономики. (Эпизод с апельсинами и волшебником не только не делает работу Л. В. Канторовича сколько-нибудь понятной, но сообщает ей еще большую таинственность, недоступность.)

По всем параметрам, по построению это скорее публицистический или, если угодно, научно-публицистический фильм.

Судите сами. Краткая история вопроса, затем целый ряд очень убедительных примеров с внушительными цифрами прибылей, экономии материалов, средств и прочих выгод. Наконец, наряду с примерами применения новых методов в масштабах общегосударственных планов — рутина, ориентация на «вчерашний день» в тех конкретных областях, где преиму-

«Как лучше вычислить удачу?»

щества новых методов были испытаны и доказаны уже много лет назад.

Цитирую фильм: «...и история началась... с решения задачи фанерного треста. С тех пор прошло сорок лет. Трудно поверить, но до сих пор ни на одном фанерном заводе — а их в стране пятьдесят один — не применяются методы линейного программирования.

Только на одном стеклозаводе в городе Бор методы оптимизации сэкономили один миллион рублей в год. На остальных сорока одном стеклозаводах пока размышляют, стоит ли это делать...

Из всех грузовых перевозок на автотранспорте рассчитывается по оптимальным моделям только одна треть...»

И так далее. По-моему, такой разговор — это и есть настоящая аргументированная, предметная научная публицистика; задача внедрения достижений науки, открывающих такие резервы, которые соизмеримы со строительством поточных линий цехов, новых заводов и комбинатов, высвобождением тысяч автомобилей и так далее, ставится резко, прямо, наступательно, активно. И становится ясно, что задача эта настолько важна, что переоценить ее буквально невозможно.

Может возникнуть вопрос: нужен ли для пропаганды этой благородной идеи фейерверк кинематографических находок, изысков, остроумия и музыки? Не лучше было бы создать острый и краткий критический памфлет? По-видимому, нет. Если бы речь шла о явлении очевидном, всем известном — памфлет был бы более уместен. Но степень информированности хозяйственников, управляющих о методах математической экономики, увы, все еще оставляет желать лучшего. И соображения стратегии, пропаганды нового знания диктовали авторам иной подход: нужно было наглядно представить поразительные возможности метода, возбудить активное желание к его изучению и применению в деле.

Давно известна и даже, кажется, исследована особенность человеческого мозга, не желающего без крайней нужды напрягаться, изучать что-либо.

Известно и другое, чтобы заставить его трудиться, нужно либо вовлечь его в игру (как это было продемонстрировано в кинофильмах «Дерзайте, вы талантливы!», «Когда исчезают барьеры»), либо, обрушив на него все чары искусства, обольстить, соблазнить его новым знанием...

В. Аксенов выступил во всеоружии доступных современному кинематографисту средств. Здесь и изящная, остроумная рисованная мультипликация, и мультипликация кукольная, и какая-то особая, хитроумная объемная мультипликация с песком — такую мне вообще прежде видеть не приходилось. Здесь и изобразительные трюковые, полиэкранные, вариоэкранные решения.

Тут мне хочется сказать несколько добрых слов в адрес художников и операторов комбинированных съемок студии «Леннаучфильм». По роду службы мне приходится смотреть очень много научно-популярных фильмов. И, конечно же, я давно уже отметил особый, высокий художественный уровень работ ленинградцев. «В один прекрасный вечер 2000 года», «Автомобиль и немного статистики», «Да здравствует кино!», «Про маму» — каждый из этих фильмов приносил с собой новые находки, являл такую изобретательность, выдумку и такой отменный кинематографизм, которому могут позавидовать и специализированные студии мультфильмов.

Картина «Как лучше вычислить удачу?» — еще одна замечательная победа мастеров «Леннаучфильма».

Чего стоит, к примеру, гимн математике — этой Прекрасной незнакомке! Эпизод с ожившими Хокусаем, Дали! Право же, они стоят иных фильмов...

Но, воздавая должное художникам и операторам, нельзя не согласиться с некоторыми голосами, которые раздавались на публичных обсуждениях фильма. Богатство и художественная щедрость, видимо, перехлестнули все-таки барьер меры. И как чересчур роскошный багет может затмить заключенную в него картину, так и здесь любование изяществом и выдумкой порой отвлекает от главного — от мысли.

С этой точки зрения чрезмерно и использование в целях «соблазнения» зрителя такого аттракциона, как эстонский «Апельсин».

— Ансамбль «Апельсин» работает в Таллинском универмаге, в системе нашей экономики. Может быть, поэтому он так охотно согласился помочь нам рассказать о новой и увлекательной науке, которая, к сожалению, не всегда доступна пониманию зрителей... — так Аксенов вводит в фильм симпатичный и очень популярный среди молодежи ансамбль. Но вводит не только как ансамбль музыкантов. Участники ансамбля разыгрывают и партию в «козла» на Вагоностроительном заводе имени Егорова в главе-задаче о раскрое, и выступают в роли женихов, иллюстрируя задачу выбора, и предстают одновременно гостями и жителями Ленинграда в задаче построения модели массового поведения, а пожарник-гитарист Мати Нууде, как водитель грузовика, участвует в наглядном эксперименте при демонстрации транспортной задачи. При этом они еще музицируют, придумывают и поют песни в полном согласии с заданным в фильме сюжетом.

Быть может, я домысливаю лишнее, но мне кажется, что «Апельсин» несет на себе еще и некий символ смены времен («На смену старым приходят новые мелодии»), лежащий в той же плоскости, что и главный мотив — «вчерашним днем жить нельзя».

Но — увы, опять «но» — и тут при всей органичности приема есть некоторые издержки. «Апельсина» многовато. Пока он участвует в сюжете — все замечательно. Но введение, скажем, «маленького ревю» — после задачи о прокатных станах и слов: «Вот наглядная демонстрация преимущества и возможностей социалистической системы хозяйства» — явно не служит драматургическому укреплению картины. Ритм картины требовал здесь скорее музыкальной паузы для размышления о сказанном и показанном, но никак не педалированного включения «Апельсина», которое лишило зрителя права на додумывание увиденного и услышанного, сосредоточенности их на основной линии повествования.

Аксеновские комментарии в научно-популярных фильмах — явление особенное. Можно сказать, что таких легких, остроумных текстов не пишет никто. А юмор в научном кино нельзя не приветствовать. Он не только подслащает горькую пилюлю знания, но само знание делает демократичным, доступным и желан-

ным. Но в разумных пределах! Пока шутки не становятся самоцелью, пока они не громоздятся одна на другую. Вспомним хотя бы первую новеллу из фильма «Как лучше вычислить удачу?». Здесь и учащиеся одной из краковских школ, и Генри Форд, и Евклид, и Александр Македонский, и Аристотель, и надпись над воротами платоновской академии: «Несведущий в математике да не входит в этот дом!» (с блестящей ремаркой: «К счастью, сегодня академии наук строятся по более демократическим принципам!»). Не много ли для простой мысли «мы все катастрофически отстали от развития математики...», в то время, как она стремительно проникает в самые различные науки, которые еще совсем недавно гордились своей независимостью от всякого математического расчета.

Режиссер Аксенов и автор Аксенов — в непрерывном противоборстве. Но когда верх одерживает первый — выигрывает кино. Я не против «авторского кинематографа». Он может и должен быть. Но при этом необходима рядом фигура редактора, равного по авторитету и силам автору и режиссеру. Во благо им, во благо самим авторским фильмам.

Так и эта важная, долгожданная картина — хорошая картина! — могла бы стать еще лучше, еще ярче, если бы над ней как следует, по-авторски поработал и редактор. На уровне сценария (чтобы наряду с насыщенными, содержательными эпизодами не включались в работу бледные, пустоватые по информации и ритму — я имею в виду сцену в парке из главы о моделях массового поведения) и на уровне текста.

Перефразируя заключительный пассаж в фильме, можно сказать: «Да, речь идет о больших, еще не использованных резервах нашего научно-популярного кино.

Овчинка стоит выделки».

Наконец, несколько слов об отношении к фильму со стороны его невидимых героев — математиков, экономистов. Думаю, что их реакции авторы ждали с особым трепетом. (Так бывает, как правило, тогда, когда авторы не занимаются прямым фотографированием фактов, а стараются выразить и собственное к ним отношение.) Так вот, здесь на высоте оказались и те и другие. Мне известно мнение многих специалистов, к тому же публично высказанное во время премьеры картины в Новосибирском научном центре (где экономисты особенно сильны — во главе стоит академик А. Г. Аганбегян). Мнение единодушное — фильм достоверно, доходчиво и ярко агитирует за современный уровень планирования и принятия решений, за математическую экономику. Фильм хороший, нужный, и старания авторов должны быть вознаграждены самым широким показом их работы.

И еще — только к нам, на телевидение, в программу «Очевидное — невероятное» пришло несколько десятков запросов, где можно заказать копию фильма: от руководителей вузов, техникумов и разных других учебных центров. И это фильм, который не был предназначен для учебных целей!

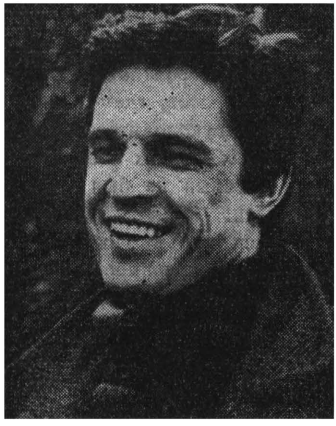
Может, стоит задуматься над продолжением? Может, стоит все-таки запланировать и более утилитарное произведение, способное утолить вызванную аксеновским фильмом жажду знания? Особенно если иметь в виду те грандиозные задачи, которые стоят перед нашей экономикой, перед хозяйственным механизмом в новой пятилетке...

«Как лучше вычислить удачу?» — размышляем мы вместе с ансамблем «Апельсин».

Время идет. На смену старым приходят новые мелодии...

Так и в кино — вчерашним днем жить нельзя.

Завтра произойдет самое значительное...



Ивар Калнынь

Постижение профессии

— Когда к актеру приходит признание, как пришло оно сегодня к вам, зрители с каким-то особым интересом обращаются к первым работам актера. И это, видимо, не случайно: хочется знать, каким же был актер, когда никто не предрекал ему широкой известности, с чего начинал, как соотносится пора его актерского становления с периодом творческой зрелости. Расскажите о своей первой работе в кино.

— Если правда, что каждый актер должен в своей жизни сыграть Ромео, Гамлета и Короля Лира, то в кино я уже прошел треть пути. Мой Ромео — Янка из «Яблока в реке», парень с гитарой, парень с Заячьего острова. По иронии судьбы сыграл я его, когда и профессиональным актером не был. Многое с тех пор переменилось — даже остров теперь уже и не остров вовсе: новый мост связал его с центром Риги и превратил в обыкновенный городской район. А когда я снимался здесь в своей первой роли, попасть на берег можно было только на речном трамвае... «Яблоко в реке» для начала семидесятых годов было непривычным фильмом. Характер драматургии во многом определялся документальным фоном — съемками острова, который стал предметом пристального кинонаблюдения авторов в тот момент, когда весь его полугородской-полудеревенский уклад — лодки у каждого домика, деревянные тротуары, садики-огородики — уже трещал под напором большой стройки. Мост вот-вот грозил разрушить патриархальный быт островитян. В этих невымышленных обстоятельствах и разворачивалась история любви двух молодых людей, которых играли мы с Аквелиной Ливмане.

Режиссер Айвар Фрейманис, оператор Давис Симанис делали свой первый игровой фильм. Но оставались в душе документалистами, и это многое определило в нашей работе. Легкая камера, минимум осветительной аппаратуры, потайные микрофоны. Мне же как актеру были заданы лишь контуры роли, основные задачи — пожалуйста, импровизируй. Я заходил в дома, беседовал с местными жителями о прошлом, о будущем, играл им на гитаре и надеялся, что все будущие мои фильмы — а я уже учился тогда в Народной студии актера при Рижской киностудии и собирался на театральный факультет консерватории — будут даваться так же легко. От меня не требовалось сложного психологического перевоплощения. Я просто должен был быть самим собой, органично действовать в кадре. Дистанция между Янкой и мной тогдашним была небольшой. Даже профессии наши почти совпадали. Он, по сценарию, ремонтировал суда, а я начал свою самостоятельную жизнь слесарем-ремонтником в трамвайном депо, школу заканчивал вечернюю.

Собственно, и вторая роль оказалась в некотором смысле близка моему личному опыту. Фильм «Право на прыжок» потребовал от меня таких длительных и серьезных спортивных тренировок — один стартовый разбег отрабатывался на стадионе два месяца,— что я и впрямь почувствовал себя легкоатлетом. По крайней мере, начав с метра сорока, к концу фильма я прыгал на метр семьдесят — семьдесят пять. В картине, одним из авторов сценария которой был Валерий Брумель, речь шла, конечно, о рекордах посолиднее, но и мои рождались в не меньших трудах и разжигали во мне не меньший спортивный азарт.

В тот год я почти одновременно снимался в трех фильмах. Из них неожиданно трудной оказалась для меня роль Юриса в «Илге-Иволге» у Стрейча. Фильм этот рассказывал о войне, которой я не знал, ибо родился тремя годами позже. Одной органичности, естественности поведения здесь было уже маловато. Да и сыграть надо было врага, полицая. Помню, как без конца бормотал свой текст. Перед тем как выйти на площадку, часто убегал в лес, кричал там диким голосом, чтобы «эмоционально наполниться». В результате в одной из сцен я кинулся с топором на главного героя с таким видом, что оператор испугался: «Ты же его чуть не убил по-настоящему, сумасшедший!»

Радуясь легкости самоощущения в роли или же, наоборот, стараясь изо всех сил перевоплотиться, я, как теперь понимаю, просто актерствовал. Актером же в подлинном смысле этого слова становятся, лишь осознав, что профессионализм — не самоцель, а средство выражения заданного драматургией, режиссурой смысла роли. Только тогда приходит сознательное отношение к профессии.

Мне лично очень помогает, когда я нахожу предшественников моего героя в литературе, истории, мифологии — у древних греков, у Шекспира, Ибсена, пусть даже обнаруженная мной взаимосвязь порой весьма и весьма субъективна.

— А входит ли в критерий сознательного отношения к профессии умение отказываться от настоящих ролей?

— Я не умею отказываться. Если я когда и отказывался, то лишь потому, что времени не хватало или из-за театра. А «ловлюсь» я все время на одном: ну, ладно, думаю, пусть здесь ничего нового сказать мне не удастся, но зато идея какая благородная. Или, если режиссер зовет тебя в фильм, значит, он верит, что ты что-то можешь дать его будущей работе, чем-то помочь, надеется на тебя. К тому же я не уверен, что скепсис в нашем деле уместен. Сценарий, который дает актеру только самое первое представление о будущей работе, — это еще как бы ребенок... Язык не повернется заранее сказать про ребенка, хороший человек из него получится или так себе. Вырастет — увидим...

— В вашей актерской карточке на Рижской киностудии числится сейчас семнадцать ролей, вместе с эпизодическими. И что же, для каждой, как вы говорили, велась предварительная работа, для каждой — Шекспир и Ибсен?

— Почти для каждой. Даже если после окончания съемок хватаешься за голову и думаешь: нет, это невозможно людям показывать, уехать бы с глаз долой, когда фильм выйдет... Мне кажется, главное даже не в том, давала ли роль повод для таких «раскопок» — важно, что ты делаешь, для тебя это важно.

— Известные латвийские актеры Вия Артмане, Эльза Радзиня, Дзидра Риттенбергс, Гунар Цилинский не раз подчеркивали, что огромное значение для них имел выход за пределы латышской кинематографической культуры, возможность поработать на разных студиях, у режиссеров из разных республик. Но после «звездного часа» актеров Латвии в конце 50-х, в 60-х годах, после их широко известных ролей в «Мальве», «Гамлете», «Никто не хотел умирать», «Родной крови», «Сильных духом» им довольно редко выпадали значительные работы вне Рижской студии. Сегодня случается даже слышать разговоры о неподатливости современным кинематографическим веяниям латвийской актерской школы. В ней, дескать, много от театральной условности, она жестоковата и «стерильна». И еще — эта пресловутая «прибалтийская сдержанность». Да и сами наши актеры иной раз признаются, как сложно им бывает приноровиться к особенностям той или иной национальной кинодраматургии, к непривычной режиссерской стилистике, органически передать характерность, вобравшую иные, нежели наши, особые культурно-исторические традиции.

Знакомы ли вам эти проблемы? Задаю этот вопрос не случайно. Актерское поколение, к которому вы принадлежите, кажется, вновь возвращает латвийским исполнителям интерес всесоюзного кинематографа. У вас, например, сейчас две большие работы вне Латвии — на «Ленфильме» и на Одесской студии, интересные пробы на «Мосфильме». Все чаще и чаще режиссеры других республик занимают в своих картинах и других актеров вашего поколения — Петериса Гаудыня, Арниса Лицитаса, Аиду Зару, Регину Разуму, Паула Буткевича...

— Самое приятное, что приглашают нас теперь уже не только на роли иностранцев. Фактурные данные перестают быть определяющими для режиссерского выбора.

Что такое национальный характер сегодня? Например, облик латышей, их культура, быт, привычки так сблизились с нынешним укладом жизни в других республиках, что различие ощущаешь зачастую лишь в старых, дедовских традициях, в фольклоре. Поэтому, наверное, сегодня в любом из искусств, если художник озабочен воплощением только «национального», он легко может скатиться к штампованной экзотике. Честно говоря, меня вообще не очень-то заботит, латыш ли мой герой, русский ли. Куда важнее проявить идею, которую он несет, и определить, кто данный герой по социальному типу, по темпераменту, по характеру мышления...

— Даже в том случае, когда среда и быт столь конкретны и важны для фильма в целом, как, скажем, у Родиона Нахапетова в его экранизации повести Бориса Васильева «Не стреляйте в белых лебедей»?

— На съемках этого фильма я действительно столкнулся с новым для себя жизненным пластом, с непривычным бытом русской деревни. Но «зажить» всем этим в кадре по-настоящему — дело, по-моему, уже профессиональной техники. Что значит «привычно — непривычно»? Да все в работе актера непривычно: сколько бы раз в жизни ты ни подносил к губам стакан с водою, сколько бы ни колол дрова — все равно перед камерой ты сделаешь это иначе. И всякий раз по-новому, в зависимости от того, кто твой герой.

Конечно, проза Васильева несет в себе какую-то особую чисто русскую интонацию. Кто-то из моих партнеров в одном из разговоров даже спросил, что называется, в лоб: «Да ты-то зачем сюда приехал?» Тем не менее я ответил: «За тем же, что и ты. Не за экзотикой, конечно». На экране ведь не только русское село. На экране современный советский человек со всеми его страстями, переживаниями. И эти переживания близки мне, латышу, так же, как и русскому актеру.

Разумеется, я сразу почувствовал, что среда в этом фильме плотнее и рельефнее, чем та, с которой я встречался раньше в моих картинах. Но ведь для актера такая плотность выигрышна, заставляет эмоционально тянуться к той подлинности, которая задана средой, играть «взаправду» даже то, что, в общем-то, несвойственно тебе по натуре. Чувалов-то мой вон какой лихой мужик. Понравилась ему женщина, сразу: «Выходи за меня замуж». А мне эту лихость сыграть надо было...

Признаюсь, я не очень уверенно себя чувствую, если вижу, что характер персонажа слишком уж расходится с моим собственным. Начинаю тогда копаться в себе: вдруг все-таки найдется что-нибудь похожее, за что можно зацепиться? Но больше на режиссера уповаю: со стороны виднее, может, он и разглядел во мне то, чего я сам не чувствую. Так вместе и ищем, иногда находим, иногда нет.

— *А как же тогда в пушкинских «Маленьких трагедиях»? Фауст, Дон Карлос — совсем уж далекие от вас герои?...*

— Это же не просто герои, это герои-символы, хотя Фауст с Мефистофелем и появляются в начале фильма так, как будто они обыкновенные современные парни на пляже. В «Маленьких трагедиях» М. Швейцера надо было соединить реальное и фантастическое — вот в чем была трудность. Есть такое правило в нашем театре: когда играешь в бытовой пьесе Блауманиса, поднимай героя к небесам, когда в пьесе поэта Райниса — опускай на землю. В «Маленьких трагедиях» также необходимо было добиться своеобразного сплава условности с живым, человечным переживанием.

В работе со Швейцером поразила, в первую очередь, активность и целеустремленность его режиссуры. Значит, все-таки и в кино, подумал я, можно работать так, как работает с актерами главный режиссер нашего Театра имени Я. Райниса Арнольд Линынь. Швейцер и его сорежиссер Софья Милькина были настолько одержимы желанием открыть не только зрителям, но и нам, актерам, Пушкина, так нас обогатили своим знанием о нем, что это осталось в нас на всю жизнь. Замечательна их вера в актера. Я постепенно приучил себя не переживать, если меня не утверждают на роль: пробы есть пробы, хотя, когда пробуюсь, играю так, как будто уже получил эту роль. Но когда режиссер в тебя верит, это всегда чувствуешь. А Швейцер с самого начала с каждым работал с полной отдачей. И мы тоже начинали в себя верить. Один чай из шиповника, который нам Софья Абрамовна приносила, чтобы сил у нас больше было, чего стоил! Мне эта деталь запомнилась еще вот почему. Наша работа — не езда на мотоцикле: сдал однажды на водительские права и с тех пор точно знаешь, где и как нажать, чтобы поехать. В кино или в театре каждый раз все начинаешь заново и волнуешься тоже заново, а в такие моменты так дорого участие и доброе отношение со стороны режиссера.

— *Где вы сейчас снимаетесь?*

— На «Ленфильме» я снялся в картине «Личной безопасности не гарантирую» у режиссера А. Вехотко. Сценарий написан Г. Бекаревичем, а натурные съемки проходили у нас в Латвии, под Даугавпилсом.

В этом фильме я играю одного из главных героев — Андрея Бологова. Он едет на практику в деревню, которая в годы войны переходила из рук в руки и вокруг которой все еще (время действия — первые послевоенные годы) орудуют лесные банды. Хотя деревня носит русское название Слободка, ситуация в ней знакома и для послевоенной Прибалтики. Бологов — чужак в селе, а ему предстоит не только установить контакт с людьми, но и повести их за собой. И, как всегда, у меня масса вопросов к моему герою: в чем он слаб? в чем силен? что для него данная ему власть? Такой большой и драматически насыщенной роли в кино у меня еще не было.

Вторая работа — в фильме Одесской студии, но о ней говорить еще рано. Скажу только, что называется фильм «Белый танец», ставит его режиссер В. Виноградов, а действие происходит в 20-е годы.

— *А что вам хотелось бы сыграть в кино, о каких ролях вы мечтаете?*

— О ролях, в которых можно проследить не только то, что герой сделал, а и то, почему он поступил именно так. Мечтаю об экранизации латышской классики — Яна Райниса, к примеру. И, наконец, хотя мои герои мужают от картины к картине и жизнь ставит перед ними вопросы все более серьезные, я мечтаю, чтобы у них был повод пошутить и посмеяться. Хотелось бы сняться в музыкальной комедии.

Рига

Интервью вела Г. Фролова

И. Лисаковский

Реализм: особенности и функции

В общем комплексе проблем, связанных с исследованием реализма, важное место принадлежит анализу его функциональных особенностей. Какой видится роль реализма в системе творческих методов? Какие диалектические закономерности определяют ее? Как проявляются эти закономерности в движении киноискусства? В статье предлагается один из возможных ответов на эти вопросы.

Творческий метод и проблема канона

Среди исследователей реализма не найти, видимо, такого, кто не выделил бы особость этого творческого метода, его выдающуюся роль в истории всего мирового искусства. Реализм — отнюдь не «один из многих», это основная тенденция исторического развития художественной культуры, присущая всякому большому искусству. Не единственный из возможных, не обязательно доминирующий «здесь и сейчас». Но — стержневой. Проходящий через века и годы.

Эта точка зрения имеет прочную опору в историческом анализе, в изучении практики искусства. Конечно, историко-искусствоведческие работы не только многочисленны, но и многообразны — по подходу, по видению проблемы. Своя логика, например, у сторонников взгляда на реализм как на «извечное», внутреннее качество искусства, определяющее объективность и правдивость в отображении действительности. Несколько другими аргументами оперируют те, кто сближает реализм с реалистичностью, присущей художественному творчеству на протяжении тысячелетий. И, очевидно, иная система доказательств будет у того, кто видит в реализме конкретно-исторический тип творчества, возникший на определенном этапе, в определенных условиях, развивающийся соответственно меняющимся условиям.

Думается, нет нужды цитатно подкреплять каждую из возможных позиций, но от ссылки на одну из аргументаций отказаться трудно — тем более что она стала едва ли не хрестоматийной и в последние годы приводится во многих работах, посвященных проблемам реализма. Это мысль академика Д. Лихачева: «Резкое отличие реализма от всякого другого направления, опирающегося на каноны, бесспорно. Вот почему реализм в известном смысле «вечен», а все другие течения в какой-то мере преходящи. Бессмертны созданные в недрах нереалистических систем великие произведения, но не самые течения, которые в той же форме повториться не смогут. Реализм же вечно нов. [...] Могут устаревать (и при этом быстрее, чем в любом другом направлении) отдельные виды реализма, индивидуальные манеры, отдельные приемы и т. д., но сама диалектика реализма остается» [1].

Сказано ярко и выразительно: посылки здесь опираются на вполне определенное понимание свойств реализма, посылки эти можно принимать или не принимать, но выводы бесспорно близки умонастроению каждого серьезного исследователя, каждого последовательного художника-реалиста.

---

[1] Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971, с. 165—166.

Как и все в науках, ставящих целью исследовать закономерности творческого процесса, ход доказательств особой роли реализма, его необходимости и «вечности» носит объективно-субъективный и отчасти вероятностный характер. Рассуждая сугубо формально, впору задаться вопросом: можно ли, беря за исходное различные трактовки, неодинаковое понимание предмета, прийти к одинаковым в принципе результатам? Нет ли здесь некой «подгонки» под готовый, ожидаемый ответ? Нет, никакой нарочитости, никакого нарушения научной логики в подобных случаях нет. Просто определения и понятия, входящие в сферу художественного творчества, носят во многом неэксплицитный — более или менее «размытый» характер, являющийся результатом их частой неоднозначности, структурной многолинейности. И кажущееся разночтение довольно часто можно объяснить тем, что под лупу анализа берутся разные стороны, разные грани проблемы. Так что ставить под сомнение корректность несовпадающих подчас доказательств в целом нет оснований. Другое дело, что одни из этих доказательств могут быть более убедительными, другие — менее, третьи, не исключено, покажутся излишне субъективными... Весь «секрет» в том, насколько существенными и фундаментальными являются свойства, выделенные в объективном движении процесса и положенные в основу логических построений. В целом же — в интересах дела — желательно удерживать внимание не столько на различиях в подходах, сколько на том, как они взаимодействуют, взаимодополняют друг друга. И еще желательно помнить: возможности строгих и содержательных доказательств особого места, занимаемого реализмом в системе искусств, далеко не исчерпали себя.

Приходится вновь напомнить, что наибольшее количество попыток исследовать художественно-эстетическую миссию реализма предпринято в книгах и статьях по литературоведению, несколько отстают от литераторов искусствоведы, киноведы, в том числе. Проблему эту на протяжении ряда десятилетий не выпускают из круга своих интересов эстетики. Часть из них тяготеет к построениям, основанным на данных конкретного и сравнительного исторического анализа, которыми оперируют в основном искусствоведческие науки; другая часть — численно, видимо, меньшая — строит свои рассуждения, исходя из общефилософских закономерностей, из поисков их проявлений в литературно-художественном процессе.

Именно на этих поисках хотелось бы остановиться несколько подробнее. Работа в этом направлении, пожалуй, не может еще похвалиться таким же количеством наглядно-образных, общепринятых концептуальных воплощений, каким располагает эстетическая и искусствоведческая мысль, идущая от художественного факта. Хотя, разумеется, необходимость и перспективность философско-диалектического осмысления кино-, литературного и других творческих процессов сомнению не подлежит. Даже больше: сейчас-то особенно ощутима потребность как бы «отойти» от выводов, основанных на изучении процессов и фактов, и посмотреть на движение реализма со стороны теории — со стороны понятий и категорий, сложившихся в системе марксистско-ленинской философии.

В этом деле есть свои сложности. Одна из них состоит в том, что на философском уровне основное внимание, как правило, сосредоточивается на гносеологических проблемах искусства. В этом плане показательна, скажем, одна из первых послевоенных работ — «Ленинская теория отражения и искусство» А. Соболева[2]. Принимая теорию отражения в качестве основы для построения научной теории искусства, автор четко сформулировал положение, что и научная, и художественная мысль познает одни и те же закономерности объективного мира, но в разной форме. Идея эта (без того, правда, крайнего утверждения А. Соболева, будто содержание науки и искусства едино) проходит через ряд других, более близких по времени работ различных исследователей, она не вызывает сомнений в своей справедливости, пока речь об этом идет в достаточно общей форме. Но при более деталь-

[2] Соболев А. И. Ленинская теория отражения и искусство. М., 1947.

ной разработке, при попытке выведения тех или иных закономерностей для художественного процесса с помощью аналогий возникает затруднение: ведь функции искусства отнюдь не сводятся к познанию, односторонне гносеологический подход к художественным явлениям явно недостаточен, а в определенных случаях способен привести и к ошибочным выводам. Доказано это многократно и убедительно.

И все же не следует допускать другую крайность. Да, функции искусства не сводятся только к познанию (как, между прочим, и функции многих наук). Но, во-первых, гносеологическая сторона все же одна из наиболее фундаментальных, важнейших в искусстве[3]. Во-вторых, для достижения определенных целей не только допустимо, но и необходимо обособить, акцентировать одну, имеющую самостоятельное значение функцию, и через нее рассмотреть отдельное, быть может, весьма существенное слагаемое общей структуры. Иначе попытку выделить стержень интересующей нас проблемы захлестнет пусть не обязательное, но обычно поощряемое стремление охватить самые разные — оценочные, воспитательные, психологические, коммуникативные, гедонистические, а в ряду с ними и познавательные функции искусства.

Поэтому безбоязненно возвратимся к мысли об определенной общности научного и художественного познания действительности, предварительно кое-что уточнив. В качестве исходного, видимо, не вызовет возражений такое утверждение: в процессе постижения и практического освоения объективного (внешнего по отношению к человеку) и субъективного (его внутреннего) мира существуют общие диалектические закономерности, которые по-своему, специфически проявляются в двух его главных ответвлениях — научно-логической и художественно-эстетическом.

Приняв эту посылку, можно представить, что в художественно-эстетическом познании проявляется один из важнейших диалектических принципов, наиболее полно разработанных марксистской наукой — восхождение от конкретного к новому конкретному через абстрактное[4].

В искусстве названный принцип находит выражение в своеобразной, только ему, искусству, присущей форме. Результат его проявления можно проследить в закономерностях возникновения, развития и смены творческих методов, направлений и стилей — как в общем движении художественного творчества, так и в отдельных его звеньях.

Сразу же необходимо сделать несколько уточнений.

Первое. Речь идет не о прямом переносе или механическом «приложении» принципов, найденных и принятых в одной сфере человеческой деятельности — к другой, весьма специфичной и по ряду позиций антитетической. Дело в том, что общие законы диалектической логики наиболее полно разработаны именно на основе вербально-логического мышления — своей «очищенностью», присущей им отвлеченностью они как бы «специально» предназначены для этого — и настолько срослись с ним, что почти естественно воспринимаются как атрибут только логического мышления. Строго говоря, так оно и есть: данная форма выражения того или иного закона принадлежит только этой ветви познающей мысли.

Не то — в искусстве, с его многомерностью и многозначностью, с его стремлением отразить жизнь наглядно, во всей полноте ее проявлений. Здесь выявить названную диалектическую закономерность значительно сложнее. Но она существует, она проступает сквозь многообразие собственных законов и, что главное, в

---

[3] Не случайно основоположники марксизма-ленинизма многократно подчеркивали роль искусства как специфической формы познания. И не случайно именно эта его функция категорически отрицается или ставится под сомнение многими современными буржуазными и ревизионистскими философами и эстетиками.

[4] В самом общем виде под абстрактным и конкретным понимаются знания об одном и том же предмете, которые различаются следующим: знание абстрактное получается при условии отвлечения от каких-либо связей, имеющих значение при изучении предмета, конкретное — при условии их привлечения.

своем конечном выражении отнюдь не совпадает, не повторяет буквально истин, рожденных научно-логическим мышлением. Здесь она выступает в качестве своеобразного эквивалента — неповторимого и самоценного, имеющего с логическим законом лишь общую диалектическую основу, поэтому, повторяем, речь не о «применении» диалектической формулы «конкретное — абстрактное — конкретное» к художественно-эстетическому познанию, а о внутренне необходимом проявлении в нем своей аналогичной закономерности.

Второе — относительно терминологии. Основное значение понятий абстрактное и конкретное в диалектической логике очевидно не совпадает с теми значениями, которые закрепились за ними в литературно-художественной практике. Из-за этого в контексте разговора о проявлении в искусстве принципа восхождения от абстрактного к конкретному возникает существенная трудность: чисто философское употребление этих терминов здесь явно чужеродно — неадаптированный, механический их перенос в иную сферу чреват не только смысловыми потерями, но и методологической ошибкой вульгарно-«выпрямительского» толка.

Поэтому термины «абстрактное» и «конкретное» (а также производные — «конкретность», «абстрагирование» и так далее), примененные к искусству в интересующем нас плане, следовало бы брать в кавычки, памятуя при этом, что их значение не идентично, но аналогично тому смыслу, который придается им в диалектической логике. Сама же сущность того, что мы обозначим в статье как художественное «абстрагирование» или, допустим, как процесс «конкретизации», по мере необходимости будет уточняться в ходе изложения.

Итак, возвратимся к одному из фундаментальных законов человеческого мышления — принципу восхождения от конкретного (в чувственном созерцании) к абстрактному (в отвлеченных понятиях) и от него вновь к конкретному (воспроизводящему действительность в многообразии ее существенных проявлений) [5]. Этот основополагающий метод диалектической логики, впервые выясненный Гегелем, обогащенный и углубленный Марксом, Энгельсом, Лениным, носит универсальный характер и пронизывает всю структуру, все звенья познавательного процесса.

В какой форме преломляется этот принцип в художественном познании? Так же, как и логическое, художественное познание отталкивается от воспроизведения конкретно-чувственной, нерасчлененной действительности. Затем, на последующих ступенях своего подъема, более углубленно познавая те или иные стороны бытия, оно «абстрагирует», обособляет и исследует новые для себя свойства и отношения жизни, явлений, характеров — им, этим свойствам и отношениям, отдает предпочтение, на них в первую очередь строит свою образную систему. И вслед за этим, познав и освоив отдельные грани действительности, соединяет, синтезирует их в новых образах — более объемных и многомерных. Как и в логике, переход в художественном творчестве от «абстрактного» к «конкретному» включает в себя момент перехода от одностороннего понимания исследуемой ситуации к многостороннему.

Можно пересказать это более сжато — при помощи принятой нами терминологии: художественно-эстетическому познанию и освоению действительности присуще восхождение от первично-«конкретной» образности к образности, в основе которой лежит художественное «абстрагирование», и от нее — к новому художественному синтезу — новому «конкретному». Принцип этот и здесь универсален — он прослеживается как в общем историческом движении искусства, так и в отдельных его отрезках.

А сейчас о главном. Если рассматривать проявление названной диалектической закономерности в достаточно широком историческом

---

[5] Первичная, чувственно-созерцательная конкретность неизбежна в плане генезиса, однако в практическом, достаточно усложненном движении познания необязательна: данный метод исследования чаще обозначается как восхождение от абстрактного к конкретному.

диапазоне, нетрудно убедиться, что фазы «конкретизирующего» синтеза совпадают с особыми периодами жизни искусства: с наиболее полным для своего времени художественным пониманием действительности как социальной целостности, с трактовкой личности, с раскрытием характеров в их конкретной и многообразной жизненной обусловленности, прежде всего и непременно — обусловленности социальной. В принципе это и есть реалистическое видение мира и человека, это и есть творческий метод реализма, который в разные эпохи имел, имеет и будет иметь свою степень социальной зоркости, свои художественные особенности, свое историческое лицо.

Здесь уместен был бы историко-искусствоведческий анализ, подтверждающий высказанную мысль, но его трудно вместить в рамки журнальной статьи. Поэтому попробуем сразу обозначить некоторые выводы, существенные для понимания как логики исторического развития и взаимодействия творческих методов, так и места и роли реализма в сложившейся системе искусств.

Первый вывод касается тех типов художественного творчества, которые ориентированы на анализ отдельных, «абстрагированных» сторон объективной действительности и внутреннего мира личности — то есть, по существу, всех нереалистических методов: чем у́же диапазон художественно-аналитической разработки искусства той или иной эпохи, чем «специализированнее» его подход к проблеме мира и человека, тем заметнее сказывается в нем степень формально-стилистических ограничений. На практике это означает, что нереалистические методы творчества вырабатывают специфические, в достаточной мере однотипные (в собственных рамках) подходы и приемы, которые, в конечном итоге складываются в системы художественных канонов. Выход за пределы этих канонов во многих случаях связан и с отходом от идейно-эстетических принципов, на которых базируется данное искусство.

Другая сторона этого вывода относится к реализму. Являясь «синтезирующим» типом искусства, стремящимся к возможно полному и многогранному — «конкретному» — отображению действительности, реализм как бы стягивает в единый узел все, что оказывается существенным на всем поле художественного поиска. В силу этих своих особенностей реализм наименее ограничен в выборе формально-стилистических средств и является наиболее богатым, художественно раскованным типом творчества для каждого времени — на всех этапах своего развития.

Противоположности единства

Взаимосвязь между реалистической художественной мыслью и мышлением, порождающим нереалистические типы творчества, попадает, согласно принятой нами точки зрения, под те же общие закономерности, что связывают разные стороны мышления логического — аналитически-абстрагирующую, расщепляющую некоторую цельность, с конкретно-синтезирующей, воспроизводящей эту цельность на новой, более полной основе. Связывают в их единстве и противоположности [6].

Исходя из этого, с некоторой долей допущения можно представить, что нереалистические школы и течения, внесшие свой вклад в общую сокровищницу художественного опыта, не просто уходят в свое время с исторической сцены, но как бы передают частицу своих наивысших достижений и открытий последующим течениям и школам, но прежде всего — реализму.

Далеко не всегда и далеко не все берет на вооружение реализм, тем более в виде прямого, «переносного» заимствования. Это аксиома. Но общий его уровень на каждом из исторических этапов несомненно зависит и от глу-

---

[6] При анализе творческого процесса «абстрагирующее» обособление, способствующее освоению отдельных свойств, связей, сторон жизни, следует отличать от «упрощающей» изоляции — нормального заужения проблемно-теоретических рамок, в которых могут осуществляться как «абстрагирующие», так и «конкретизирующие» художественные разработки.

бины и зоркости иных художественно-эстетических направлений: обобщая картины действительности, вглядываясь в существенное, типизируя характеры, реализм не может не учитывать того, что сделано до него или параллельно ему. В определенной мере все познавательно и эстетически продуктивное, исторически значимое нереалистическое искусство «работает» на реализм и в конечном счете «растворяется» в нем...

В свою очередь нереалистические творческие методы испытывают несомненное влияние реализма — они не только дают, но и многое берут у него. Это процесс двусторонний, он обусловлен теми общими принципами, что разъединяют и связывают противостоящие явления в рамках некоторого единства. Особенно ощутим взаимообмен эстетических идей и художественных приемов между реализмом и нереалистическими методами на сравнительно ранних ступенях развития искусства, при созревании и, стало быть, определенной неполноте самого реализма. Но процесс этот — с разной степенью интенсивности — проявляется и на последующих этапах.

Эта принципиальная взаимозависимость при рассмотрении на живом материале искусства несомненно требует известных уточнений. Потому хотя бы, что реализм, концентрируя все лучшее, чем располагает художественная палитра эпохи, ни в коей мере не является лишь конденсатором, «собирателем» чужих достижений — он развивается на собственной содержательно-формальной основе и его главнейшие завоевания в области художественной выразительности впрямую связаны со своими — отнюдь не заимствованными эстетическими идеалами и устремлениями. Соответственно, не всегда и не все нереалистические методы используют уроки реализма, особенно это относится к антиреалистическим платформам, активно противопоставляющим себя реализму. Говоря о синтезирующей роли реализма, не следует упускать из виду и то, что в отличие от сферы научно-логического, где последующие открытия и выводы могут полностью интегрировать выводы предыдущие — или перечеркнуть их, — в отличие от этого в сфере эстетического никакие достижения одних художников не растворяют и не перечеркивают достижений других: каждое подлинное произведение искусства, независимо от времени создания, неповторимо и самоценно — его привлекательность и сила эмоционального воздействия могут сохраняться века.

Можно назвать еще ряд моментов — столь же бесспорных и очевидных. Они-то в своей совокупности и отражают специфику, которая отличает, обособляет постижение художественно-эстетическое, преимущественно чувственное, от вербально-логического. Важно, однако, чтобы эта специфика не мешала видеть и осознавать то фундаментальное, что их объединяет и что не всегда различимо с поверхности.

Рассмотрение реалистических и нереалистических искусств в единстве их противоположности, в их объективной исторической взаимообусловленности и антитетичности позволяет избежать крайностей, которые встречаются не только в контексте общих высказываний, но часто лежат в основе эстетико-искусствоведческих концепций.

Одна из таких крайностей — представление о развитии искусства исключительно как о развитии реализма. При таком подходе художественное творчество во всех регионах и во все времена рассматривается как проявление реалистических тенденций (к ним, в нарушение конкретно-исторического принципа, подтягивается широкий круг явлений, в основе своей не являющихся реалистическими), а все, что не укладывается в непомерно расширенные рамки этих тенденций, понимается как нежелательное «отклонение от нормы», как некие «издержки» развития, которых, дескать, лучше бы и не было... Одним из заметных проявлений подобной точки зрения в нашей литературе была известная в свое время концепция развития искусства как исконная «борьба реализма с антиреализмом».

Пример другой крайности — восприятие истории искусства как потока изолированных, неповторимых, не коммуникатирующих между собой школ и направлений. Этот взгляд лежит в основе многих теоретических построений современной буржуазной эстетики. И если в не-

которых из этих построений реализм рассматривается как самостоятельное, исторически сложившееся художественное течение, то его объективная роль в раскрытии реальных отношений действительности, проникновении в духовный мир личности никак не выделяется, да в общем-то и не признается. Наоборот, ему, как правило, отводится подчеркнуто «рядовое», ординарное место в ряду «частных», имеющих свои временные пределы течений. Причем времена, знаменующие бесповоротный конец существования реализма, согласно этим теориям, либо уже наступили, либо неотвратимо и стремительно приближаются...[7]

Но реалистическое искусство — нравится это кому-то или нет — непреходяще. И аргумент в подтверждение этого, приводимый академиком Д. Лихачевым — о нем мы упоминали, — вполне убедителен: да, реализм весь в динамике, с ходом времени меняются и обновляются его формы и виды; он «вечен», поскольку не связан, подобно другим типам творчества, исторически сложившимися канонами. К этому, быть может, остается лишь добавить объяснение — п о ч е м у реализм максимально свободен в средствах отражения и выражения действительности, а нереалистическое искусство, искусство канонов — не свободно.

Ответ, как нам представляется, содержится в диалектике развития самого реализма, который всегда видел и видит реальный мир в полноте и разносторонности к о н к р е т н о г о.

Несколько наблюдений в духе «ретро»

Следует подчеркнуть: примерно на пороге XIX века роль реализма в художественном творчестве заметно меняется, его отношения с другими методами становятся более сложными.

Напомним, что исторический тип реализма, сложившегося на основе идеалов и принципов Просвещения — принципов бесспорно передовых, — носил тем не менее ограниченный, не лишенный догматичности характер. С одной стороны, это было связано с устремлениями буржуазного прогресса — устремлениями во многом утилитарными, нивелировочно-нормативными. С другой стороны, отпечаток на него накладывали господствующий интеллектуальный стиль, мироощущение эпохи. Математическая четкость исследования, экспериментальный метод, утвердившийся едва ли не во всех областях знания того времени, не могли не сказаться на суховатой аналитичности, заданности, подчас ярко выраженной умозрительности художественных образов. Общая механистичность, «ставшая плоской» метафизичность мышления[8] дала о себе знать в попытке «спрямить» или оставить «за бортом» многие коллизии и характеры, порождаемые богатством жизни, ограничить изображение действительности и человека лишь «прямыми», н е п р о т и в о р е ч и в о проявляющимися связями. Даже такой могучий энциклопедический ум, как Дидро, по праву считающийся одним из отцов реалистического метода в искусстве, в введении к «Салону 1767 года» совершенно в духе эстетики классицизма говорил о том, что задача художника не подражать природе, а воспроизвести некую идеальную, лишенную исторических «деталей» модель...[9]

Известно, что антитезой упорядоченной уравновешенности просветительского реализма стало романтическое искусство, с его устремленностью к безграничной свободе, к «бесконечному», с его жаждой совершенства и утверждением духовной самоценности личности, вос-

---

[7] При общей исторической оценке реализма западной эстетикой одним из наиболее характерных приемов является низведение метода до уровня одной из возможных художественных реакций («рефлексий»), обусловленной субъективно-психологическими особенностями творца, или чисто условной системы «кодировки» реальности, функционально связанной с определенными условиями социального бытия и в этом смысле ничем принципиально не отличающейся от иных художественных систем. — См., напр., H. Read. Education through Art, — London, 1969; A. Gehlen. Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei. E.aM. — Bonn, 1960; Francastel. Peintur et société. Naissance et distruction d'un éspace plasttque. De la Renaissance au Gubisme. Lyon, 1951. Говоря о реализме Возрождения, П. Франкастель, например, утверждает: „Искусство Ренессанса являет собой систему условных обозначений, которые обретают смысл лишь для посвященных в совокупность постулатов этой цивилизации — с присущими ей техническими средствами и верованиями" (ук. соч., с. 43).

[8] М а р к с К., Э н г е л ь с Ф. Соч., т. 2, с. 140—141.

[9] Д и д р о Д. Собр. соч., т. 6., М., 1946, с. 280—283.

певанием самых светлых порывов и мотивами «мировой скорби», «вселенского зла».

Черты и связи, которые обособляет и разрабатывает романтизм, весьма многообразны и непросты по структуре — столь насыщенного и динамичного творчества история еще не знала. Это и понятно: ко времени возникновения и расцвета романтизма жизнь уже воспринималась и отражалась в сознании художника как нечто сложное, противоречивое, во многом запутанное и в целом «несовершенное». Впечатляющее, яркое внешне, подчеркнуто субъективное, ничем, казалось бы, не регламентированное, романтическое творчество — результат осознания и ощущения почти безбрежного разнообразия действительности и ее движения. И при этом — подчас поразительная глухота к существеннейшим проявлениям жизни, к типичному, закономерному в ней. Романтизм можно рассматривать как эмоциональное переживание многообразия и диалектики мира накануне его синтетичного, реалистически целостного постижения — постижения, естественно учитывающего это многообразие и диалектику.

Романтизм открыл и предвосхитил немало из того, что затем было принято и органично усвоено реализмом XIX века. Нет нужды давать здесь характеристику критического реализма, стоит, возможно, лишь напомнить, что его отношения с романтизмом характеризовались и противостоянием, отталкиванием, и внутренним, не всегда осознаваемым тяготением, нередким взаимопроникновением, приносившим своеобразнейшие художественные результаты. Сочетание трезвой, реалистической в своей основе идейно-эстетической позиции с романтическим видением мира чаще всего встречалось, пожалуй, в поэтическом творчестве — в ряде случаев оно могло и выражало наиболее прогрессивные идеи и настроения своего времени. Достаточно в этой связи вспомнить имя Пушкина.

Романтизм, несмотря на широту своих изобразительных возможностей, — искусство ярко выраженного художественно-«абстрагирующего» типа. Объектов реальности, попадающих в круг этого анализа, заметно больше, чем в творчестве предшествующих периодов. И жизненные связи, которые интересуют художника-романтика, отнюдь не «выпрямлены», не однозначны — под его пером, резцом или кистью они приобретают характер многоохватный, едва ли не универсальный. Но заметим: главное для романтика — настроение, дух, характер. И характер — если иметь в виду человеческий характер — менее всего списанный с «земной», повседневной жизни, и менее всего этой жизнью ошлифованный. Это неизменно порождает некоторую размытость, отсутствие во взгляде на действительность конкретизирующей фокусировки. Но именно недосказанность, рождающая ощущение таинственности, окутывающий природу и человека «романтический флер» — одни из самых примечательных черт искусства, переходящего из века восемнадцатого в век девятнадцатый.

Романтизм не ищет типичного, его бог — необычность и неординарность, культ субъективного и тяга к свободному полету художнической фантазии. Романтизм преступает через обстоятельства, которые формируют и направляют героя. Демиург для художника-романтика — все те же чувства и страсти, борение духа, бескомпромиссное столкновение света и тьмы, добра и зла... Именно они чаще всего творят и объясняют человека, движут обстоятельствами и сюжетом. Удивительно ли, что романтические герои, как правило, личности незаурядные, необычные в своей возвышенной одухотворенности или злой демоничности, поражающие прекрасным обликом или физическим уродством.

Такой подход, несомненно, многое открывает в понимании человеческих натур и отношений. Однако чаще всего романтическое прочтение являет нам как бы результат того, что могло быть порождено реальной, объективной материалистичной основой, причем результат концентрированный, предельно заостренный и напряженный эмоционально. В нем-то романтизм и видит первооснову бытия.

С расширением собственной эстетической и художественной основы, с учетом и перера-

боткой того, что было сделано прежде, реализм XIX века приобрел возможности и свойства, позволившие ему достичь невиданной глубины и силы в отображении явлений действительности. Причем, как и положено реализму, не в отдельных направлениях, но в раскрытии максимального числа разведуемых, познаваемых жизненных связей. И общечеловеческое реализм выявляет не в отъединенных от исторической реальности, приподнятых над землей характерах, но через всю полноту индивидуального, неповторимого в личности. Выявляет с бережным вниманием к внутреннему миру не героя «вообще» — славного или недостойного представителя рода человеческого, а этого человека, живущего здесь, в совершенно конкретных условиях, в такое-то время.

Новые качества реалистического искусства позволили ему как бы перекрыть и достаточно полно вобрать в себя многое из того, на что способны иные типы творчества. Ведь целый ряд «частных» художественных разработок, составляющих основное достояние нереалистических творческих методов, стал органичным и более убедительным на реалистической основе, в соотнесении, в синтезе с другими формальными и содержательными разработками. Более того, эти «частные», быть может, весьма существенные сами по себе черты, особенности, находки в отрыве от реалистического ви́дения в значительной степени утрачивают свой смысл, перестают быть самоценными в исторической перспективе (хотя этой самоценности в ретроспективе, в контексте своего времени не теряют). Данная закономерность проявляется с нарастающей интенсивностью — особенно ощутима она в наше время. Можно ли, к примеру, довольствоваться сегодня выводом, содержащимся в кинофильме французского режиссера Анри Вернея «И, как Икар» — о том, что люди изначально делятся на добрых и злых, на «жертв» и «палачей»? (Сюжет картины строится вокруг научно поставленного эксперимента, позволяющего определить степень жестокости испытуемого, его готовность к немотивированному, по существу, насилию — вплоть до убийства; воспроизведен этот эксперимент почти с документальной точностью, но авторские рассуждения не выходят за рамки традиционно-общего — жесток или добр человек по натуре, а лабораторно полученные данные переносятся на все общество в целом. Нужно ли доказывать, что касаться столь непростой, наболевшей для западного общества проблемы без попытки реалистического выхода в сферу конкретно-социального — значит во многом обесценить художественный анализ...)

Вплоть до XIX века процесс социализирующей «конкретизации» в восприятии мира и человека, связанный с развитием реализма, шел при широком и мощном освоении различных сторон действительности нереалистическими — «абстрагирующими» методами. При этом обмен художественно-эстетическими достижениями между ними осуществлялся если не «на равных», то, можно сказать, более ровно. Не случайно более «ровной» на многих исторических этапах была и идейно-социальная, общественная значимость искусств, различных в своей эстетической основе. Наиболее прогрессивные устремления своего времени мог воплощать не только реализм, но и барокко или классицизм (не забудем только, что из-за этого их не следует «подтягивать» под реализм). Однако с течением времени общественная значимость и роль различных типов искусств все более дифференцируются: стихийно, а в определенных случаях и осознанно связанное с материалистическим взглядом на мир реалистическое творчество теснее связывается с демократическими, впоследствии и социалистическими воззрениями на историю, человека, на современные ему социальные процессы.

Конечно, реальная действительность не терпит черно-белой альтернативности: все, что есть реализм, безоговорочно прогрессивно, все, что им не является, непременно реакционно. Говорить об этом можно лишь в плане общей закономерности — как о тенденции, но тенденции принципиальной и однонаправленной, не имеющей, как говорится, «обратного хода». Нереалистическое искусство даже с выраженными демократическими, прогрес-

сивными устремлениями всегда в этих устремлениях менее последовательно и убедительно, чем современный ему реализм. Тот же кинофильм «И, как Икар» делался критически мыслящими художниками, несомненно осуждающими те проявления капиталистической действительности, которые они взяли под увеличительное стекло своего искусства. Но то, что они не сумели решить тему в подлинно реалистическом ключе, обернулось и откровенным идейным просчетом или уступкой: ведь мысль об изначальной, природной агрессивности человека настойчиво внушают и правоверные буржуазные пропагандисты...

Сколь сложной ни была бы живая ткань искусства — а она бесконечно сложна, разнообразна и многозначна, — фундаментальные истины, лежащие в основе художественного творчества, всегда просты. Да, не всякое нереалистическое искусство реакционно, но реакционным, антигуманным может быть только нереалистическое искусство, прежде всего те крайние его разновидности, которые в нашей литературе обозначаются как антиреалистические. Что же касается реализма, он может быть неполным, непоследовательным, деградирующим, наконец, но реакционным — нет. Для этого ему нужно перестать быть реализмом.

Где сходятся крайности?

Поляризация идейно-эстетических принципов, обострение их отношений в ходе развития художественного процесса — явление объективное, определяемое как внешними причинами социально-исторического порядка (эта сторона дела убедительно исследована нашими учеными), так и внутренними законами движения самого искусства, в частности, новыми свойствами и возможностями реализма (здесь многие моменты еще предстоит изучить и уточнить). Антагонизм между антиреалистическими направлениями и искусством критического и зарождающегося социалистического реализма четко обозначился уже на рубеже XX века, сегодня идейно-эстетическая борьба между ними пронизывает содержание практически всего мирового художественного процесса, кинематографического в том числе.

Говоря об антагонистах реализма в художественном творчестве, невозможно обойти проблему модернизма: с ним-то прежде всего и связана резкая поляризация искусства в нашем столетии. Не будем здесь повторяться относительно идеологических предпосылок и структурных особенностей модернистских течений, а взглянем на общую картину взаимоотношений реализма и модернизма в интересующем нас плане. Закономерно ли возникновение модернизма как «абстрагирующей» антитезы реализму? Подчинены ли их контакты уже отмеченным закономерностям? Ответ, думается, не может быть категоричным. Отчасти — да, отчасти — нет. Да — в том смысле, что общая схема взаимоотношений в целом сохраняется, нет — потому что целый ряд моментов придает этим отношениям совершенно особые качества.

Первое, что очевидно объединяет модернизм с иными нереалистическими методами, это то, что модернизм — творческое явление с ярко выраженной «абстрагирующей» основой.

Краеугольным камнем художественной конструкции всех модернистских школ непременно оказываются отдельные, обычно изолированные стороны и связи действительности (скорее побочные, чем существенные, в большинстве своем случайные или выделенные произвольно), изобразительная система жестко канонизируется (смена канонов означает обычно и смену направлений). Но «абстрагирование» — в принятом нами понимании — в модернизме, пожалуй, впервые перерастает в прямую, расчленяющую художественную образность абстракцию, с характерной потерей или принципиальным отказом от «фигуративной» изобразительности, обычной для всех предшествующих искусств, в своеобразную анархистски-субъективистскую игру отвлеченными символами — частями и «обломками» нормальной для эстетического восприятия образной системы.

Аналогичная ситуация хорошо известна в

логическом мышлении, когда на пути дальнейшего позитивного познания возникает, говоря словами Ленина, «пустая», «мертвая» абстракция. Отражая в своей основе некие реальные свойства действительности, такая абстракция — обычно идеалистическая по существу — теряет связи и опосредования с реальным жизненным контекстом настолько, что становится бессодержательной.

Если продолжить гносеологические параллели, то модернизм в его разноликих проявлениях представляется своеобразной, по-видимому, неизбежной реакцией на резкое, почти скачкообразное изменение взглядов на мир — физический и социальный, реакция на открывшуюся перед человеческим разумом глубину, невероятную сложность и противоречивость окружающего. Это не только абсолютизация абстрагированного, теряющего реальные свойства и превращающегося в подлинно «мертвую, пустую абстракцию», это и растерянность перед сложностью жизни, непонимание ее как некой диалектической цельности, неумение увидеть и постичь главные, определяющие закономерности и связи, апология произвольного. Это, кроме того, и прямая абсолютизация творящего искусство субъекта, изъятие его из контекста реальной жизни, вера в его способность создавать «вторую действительность» по собственному произволу — вера, идущая от неверия в то, что существует внутренняя логика развития естественных и социальных (в том числе познавательных и художественных) процессов.

Возникновение современных модернистских течений видится гносеологически тесно связанным с процессом неожиданной вспышки, возрождения в научном сознании на рубеже XIX и XX веков субъективного идеализма, казалось, давно преодоленного и навсегда похороненного. Эта парадоксальная ситуация и сегодня, спустя десятилетия — и какие десятилетия! — продолжает оставаться актуальной для научного мышления Запада. В связи с модернизмом нетрудно увидеть аналог этой ситуации в мышлении образном; модернизм по сути и есть специфическое проявление в художественном познании того же процесса распада цельности и конкретности, растерянности перед диалектикой, который затронул тогда часть ученого мира. Причины этого процесса, как известно, в свое время глубоко проанализировал В. И. Ленин в «Материализме и эмпириокритицизме», дав ему исчерпывающую философскую оценку.

Таким образом, на вопрос, закономерен ли модернизм, вернее было бы ответить: в конкретных исторических условиях, при определенном состоянии общественного сознания он, видимо, неизбежен. Но вот «оправдан» ли, «целесообразен» ли в общей цепи, в общей логике развития художественного творчества? Вряд ли убедительно выглядели бы чисто умозрительные предположения: что было бы, если бы... Исходить, очевидно, нужно из реального: из того, что модернизм живет, оказывает определенное влияние на общую картину мирового искусства (в некоторых специфических условиях влияет решающим образом), взаимодействует с искусствами других творческих методов, настойчиво и агрессивно борется за право на существование... Такова действительность. Другое дело, что жива нестареющая истина — не все действительное разумно.

Неспособность или нежелание воспринять и воссоздать сложный узел жизненных противоречий приводит художника-модерниста к тому, что из этого узла он выдергивает отдельные нити, делает их для себя путеводными и тянет в бесконечность — подальше от их переплетения. Вытянутые таким образом нити, как правило, уже невозможно вновь сплести, соединить так, чтобы дать верное представление о конкретных процессах, чтобы получилась не искаженная, не деформированная картина действительности. Именно поэтому художественные разработки модернистских течений столь мало пригодны в качестве полноценного исходного материала для «синтеза» конкретных жизненных явлений, достаточно четких в своей определенности идей, характеров, чувств и т. д. — то есть для реалистического воспроизведения окружающего мира.

Если игнорировать туман ложной многозначительности, окутывающий любую авангардистскую школу, то становится достаточно ясным, что попытки передать на экране, холсте или книжных страницах идущие от «экзистенции» ощущения и неосознанные настроения, апелляция к сложно опосредованным, нередко причудливым ассоциациям, многоступенчатая символика, за которой различимы лишь контуры «вечных» проблем и «вечных» конфликтов — все это и многое другое, что присуще или приписывается разномастным модернистским направлениям, явно не в состоянии претендовать на полноту и цельность отражения конкретной действительности, глубину и объемность в воспроизведении материального и идеального мира. Другое дело, что в большинстве случаев сторонниками авангардизма такие претензии и не выдвигаются. Но и там, где такая цель ставится всерьез, она объективно недостижима: воссоздавать «конкретное» в его существенных связях модернизм на собственной основе не может.

Не хотелось бы, чтобы сказанное понималось так, будто реализм и модернизм всегда и везде разделяет только полоса «военных действий». Между ними, при всей их принципиальной антагонистичности, на определенных условиях возможен и «мирный» контакт — и контакт результативный. Взять хотя бы «Осень патриарха» Габриэля Гарсиа Маркеса (к сожалению, трудно привести столь же выразительный пример в области кино). Художественная форма этого романа сразу заставляет вспомнить о «добротной» сюрреалистической манере, многие его страницы, взятые вне контекста, принадлежат, похоже, произведению абсурдистского толка. Но это лишь первое впечатление. Сквозь сложную образную ткань, воссоздающую картины поистине фантасмагорические, сквозь ускользающий от логического пересказа сюжет проступает безусловная правда истории, глубокая и меткая социальная и психологическая характеристика времени, людей, проблем огромного региона — современной Латинской Америки. В романе нет конкретных имен, дат, реальных событий. Но есть жизненные закономерности и связи, увиденные точно, остро и выразительно — в их наиболее существенных, главных проявлениях. Фигура диктатора, других персонажей повествования, предельно гротескных, нередко даже ирреальных в обрисовке, не только реальны, но типичны — свойство, безусловно присущее реалистическому искусству [10].

В связи с этим примером следовало бы подчеркнуть: художник, создавая свой роман, воспринял отнюдь не эстетические принципы модернизма, но использовал многие из его художественных средств. Использовал на реалистической основе — его произведение заняло свое место в современной мировой литературе именно потому, что связало в единый узел и с разных, во многом неожиданных сторон осветило большой и сложный комплекс социально-политических и психологических проблем, волнующих сегодня, конечно же, не только латиноамериканского читателя. Роман синтезировал и конкретизировал наши представления о реальном «механизме» полуфеодальной диктатуры, осуществил эффективное (и эффектное!) образно-эмоциональное проникновение в объективно-субъективную суть значительного пласта современной истории. Сделать это под силу только реализму [11].

---

[10] Оценивая роман Маркеса, наша критика, как правило, акцентирует такие его несомненные особенности, как фольклорная основа ряда решений, использование элементов античной и христианской мифологии, обычных для латиноамериканских литератур мотивов социальной фантастики и т. д., но почти не упоминает о связи его художественной структуры с современными нереалистическими течениями. Между тем едва ли не все определяющие и наиболее выразительные образы романа — проданное море, вездесущие коровы, мафусаилов век правления «отца-каудильо» и многое другое — своеобразные символы, определенно несвойственные традиционной реалистической образности.

[11] Приходится констатировать, что некоторых наших критиков повело за собой высказывание Маркеса, назвавшего свой творческий метод «магическим реализмом». В этой связи заговорили даже о том, что за этим термином стоит особый (и якобы давно существующий) тип реализма, отличающийся ирреальностью, фантастичностью художественно-тематической канвы. При всем уважении к писателю не следует, думается, слишком буквально воспринимать авторские определения, касающиеся собственного творчества. На наш взгляд, метод, используемый Маркесом — при всей специфике его художественной манеры, — объективно ближе всего стоит к реализму критическому.

В этом выводе, касающемся лишь одного конкретного случая, отражается общая, весьма существенная тенденция: в современных условиях творческий метод реализма не только интенсивно расширяет свои изобразительные возможности: заметно повышается его удельный вес в процессе эмоционально-эстетического освоения действительности в целом. Различные стороны и грани этого освоения, в том числе и разработки четко выраженного «абстрагирующего» типа, специфическое художественное ви́дение, присущее тем или иным нереалистическим методам, в ряде случаев обретают бо́льшую эстетическую выразительность и глубину на р е а л и с т и ч е с к о й основе. Там и тогда, разумеется, где и когда внешние по отношению к реализму формы образного мышления преломляются сквозь призму идейно-эстетических задач реализма [12].

Кому многое дано...

Реалистический творческий метод в XX веке (прежде всего это относится к социалистическому реализму — его особенности мы рассматривали в другой статье [13]) как бы вбирает и сближает на собственной платформе разнонаправленные познавательные функции.

Движение в этом направлении вполне закономерно: само развитие и углубление образно-художественного мышления, его содержательная и формальная наполненность объективно способствуют уплотнению, «сжатию» фазы перехода от ви́дения «абстрагирующего» к ви́дению «конкре́тизирующему», и, стало быть, дистанционному сближению «анализирующих» и «синтезирующих» возможностей искусств, исторически разделенных во времени и на пространстве художественного процесса. Поскольку тенденция этого сближения прослеживается прежде всего на основе реалистического творчества, мы, видимо, имеем право говорить не только о дальнейшем развитии и расширении художественно-эстетической базы реализма, но и о возрастающей его у н и в е р с а л и з а ц и и как метода осмысления и освоения действительности — универсализации ф у н к ц и о н а л ь н о й.

Нет ли в таком выводе внутреннего противоречия? Не значит ли это, что соединение на одной творческой основе различных функций нивелирует саму основу, порождая некий гибридный и вряд ли жизнеспособный метод, который, согласно принятым нами критериям, собственно реализмом быть не может?

Подобным сомнениям противостоят два обстоятельства. Во-первых, гадать о жизнеспособности такой основы нужды нет — она существует, остается реалистической и усложнение функциональной роли никаким перерождением ей не грозит. О том свидетельствует практика. Во-вторых, — и это главное — речь идет н е о с л и я н и и противоположных функций в каждом единичном, элементарном творческом акте, но об и х в з а и м о д е й с т в и и в рамках художественного произведения, состоящего из некоторой суммы таких актов. Это значит, что полюса этих функций, находящиеся обычно на территории различных по типу искусств (которые в интересующем нас смысле составляют определенное единство дополняющих друг друга противоположных начал), могут, следовательно, встретиться — и действительно встречаются на единой платформе реалистического искусства. (Помимо прочего, единство противоположных начал в более узких пределах — на платформе одного метода — делает этот метод не только более «жизнеустойчивым», но, следует предположить, и наиболее динамичным и продуктивным в исторической перспективе.)

Исходя из сказанного, можно констатиро-

---

[12] Здесь, видимо, не грех вспомнить, что анализ жизненных связей, осуществленный н е р е а л и с т и ч н ы м и средствами (или в плане нашего разговора — художественными средствами достаточно высокой степени «абстрагированности»), к которым наиболее охотно прибегает модернизм, далеко не всегда способен естественно и безболезненно вписаться в систему реалистического «конкретного». Это скорее исключение, чем правило — по крайней мере, в настоящее время. Тем не менее практика подтверждает: органическое включение в реалистический контекст даже весьма отъединенных, далеких от жизненной конкретики художественных разработок в определенных условиях принципиально возможно. Условия эти, правда, определяются многим — характером художественно-эстетической задачи, национальными и региональными традициями, видом искусства и т. д., не в последнюю очередь — и особенностями творческого дарования художника.

[13] «Метод и стиль: диалектика связей». — «Искусство кино», 1979, № 1.

вать: реализм, оставаясь в целом искусством «конкретизирующим», что и является одним из признаков его качественной определенности, способен в то же время и вычленять, «абстрагировать» те или иные стороны действительности, жизненные связи, раскрывая их сущность и разрабатывая эстетически с учетом синтеза, осуществляемого на собственной основе. При этом, разумеется, не вся «конкретика» (знаемое, освоенное) обязана быть развернута в «кадре». Она может присутствовать «закадрово», но присутствовать ощутимо, влияя на характер художественного анализа, корректируя одновременно наше восприятие, апеллируя к тому, что уже освоено, вошло в эстетическое сознание и непременно подразумевается. Мы уже касались этих особенностей реализма, когда речь шла о разработках романтического плана, реализуемых в рамках реалистического метода. Эти же свойства наглядно проявлены и в примере с романом Г. Г. Маркеса — в общем-то отвлеченные, полуфантастические образы произведения стали в нужный контекст и спроецировались на вполне реальные фигуры и ситуации благодаря нашему конкретному знанию и определенному отношению, которые предполагает и учитывает художник.

Говоря о тенденции реализма «брать на себя» художественно-эстетическую разработку отдельных сторон и связей действительности (возможно, по аналогии с логическим мышлением эту тенденцию следовало бы рассматривать как дальнейшее развитие и углубление собственно конкретизирующей функции), важно представить, как далеко разовьется наметившийся процесс — от этого во многом зависит наше понимание будущего искусства. Если тенденция устойчива и отражает фундаментальную закономерность, проявившуюся на определенном этапе развития реализма, можно предположить, что в перспективе реалистический метод как бы вберет в себя основные функции, присущие различным типам творчества, и в новом своем качестве станет самодостаточным для последующего развития художественного творчества. Практика социалистического реализма, являющегося новым качественным этапом реализма, убеждает, что движение в этом направлении не просто теоретическая возможность, но живая реальность. Опора разнохарактерных, подчас разнонаправленных и контрастных художественных поисков и решений на единые реалистические идейно-эстетические принципы отнюдь не грозит искусству «обеднением»: определенное ограничение в выборе художественных приемов и средств («вне игры», как правило, остаются самодовлеющие, отчетливо субъективистские) не только не снижает — наоборот, повышает эффективность проникновения художественной мысли в существо жизненных коллизий и проблем, во внутренний мир человека.

Не исключена, разумеется, и другая возможность — исторически сложившееся распределение ролей сохранится и в будущем. То есть функции преимущественного «абстрагирования» и «конкретизации» — при общей тенденции к их сближению — останутся в рамках различных типов творчества. В этом случае подразумевается «вечное», не ограниченное во времени развитие реализма, его обогащение и видоизменение в соответствии с потребностями и духом каждой эпохи — и короткое ли, длительное ли «сопутствие» ему иных творческих методов, с такими, быть может, свойствами, которых сегодня никак не предугадаешь. Вполне мыслима весьма длительная параллельная реализация обеих возможностей — другими словами, примерно такая же ситуация, которая сложилась в современном мировом художественном процессе (что не в последнюю очередь связано с сосуществованием различных социально-экономических систем).

Но как бы то ни было, если ставить перед собой задачу предвидеть некоторые тенденции, некоторые возможные повороты в текущем художественном процессе (а желательность обоснованных прогнозов в этом деле сомнений, думается, не вызывает), можно достаточно уверенно опираться на отмеченную закономерность.

Выявление определенных закономерностей движения художественного мышления и, в частности, проявление в нем общедиалектиче-

ского принципа восхождения от конкретного через абстрактное к новому конкретному, дает, по нашему убеждению, ключ к уяснению особой роли реализма, способствует пониманию как логики развития художественного творчества в целом, так и возможного направления его дальнейшей эволюции. Но было бы заблуждением полагать, будто эти общие закономерности, эта логика, обусловленная определенными материально-духовными детерминантами, способны полно описать или исчерпывающе объяснить все разнообразие, все богатство культурных феноменов или подменить те конкретные законы творчества, по которым живет искусство. Простое наложение общих философско-эстетических принципов на любой из отрезков истории искусства обнаружит и определенные несовпадения с реальным ходом творческого процесса, и противоречия в ряде деталей.

Нужно ли специально оговаривать, что такое несовпадение не только вполне естественно, но и совершенно неизбежно? Следует ли напоминать, что эстетику неверно рассматривать как науку, дающую конкретные знания об искусстве, конкретные объяснения художественных явлений? Если нужно, ограничимся повторением того бесспорного положения, что эстетика — прежде всего теория художественного познания, руководство к раскрытию конкретного многообразия искусства, и сделаем ссылку на общеизвестное положение марксистской науки о том, что теория какого-либо предмета не может быть одновременно его историей.

Что же касается особенностей и возможностей самой теории и ее связи с конкретикой — живой, бесконечно богатой и многоликой, в чем-то не поддающейся объяснению с помощью отвлеченных понятий, — хотелось бы обратиться к словам Маркса: «Даже самые абстрактные категории, несмотря на то, что они — именно благодаря своей абстрактности — имеют силу для всех эпох, в самой определенности этой абстракции представляют собой в такой же мере продукт исторических условий и обладают полной значимостью только для этих условий и внутри их» [14]. И еще: «Это ни в коем случае не продукт понятия, размышляющего и саморазвивающегося вне созерцания и представления, а переработка созерцания и представлений в понятия» [15].

Киноправда и кинореализм

Неизмеримо малый по сравнению с традиционными видами искусств возраст кино, специфика его развития, тесно связанная с возможностями новейшего технического «обеспечения», невероятно уплотненные и динамичные темпы роста, а главное, то, что практически вся история искусства «десятой музы» уместилась в несколько десятилетий современной эпохи — многообразной, пестрой, противоречивой в своих художественных проявлениях — все это затруднило бы возможность наглядно проследить проявление принципа восхождения от абстрактного к конкретному в художественном творчестве, попробуй мы ограничиться лишь примером кинематографа. Задача требует куда как более широкого полотна — этим продиктовано наше обращение к истории развития искусств с давних времен... Но закономерности, проступающие на этом полотне, конечно же, полностью приложимы к искусству кино.

Наверное, первое, что может вызвать вопрос, когда речь заходит о кинематографе, это мера соотношения предметно-чувственной фазы (первичного «конкретного») с двумя последующими — художественным обособлением и новым, реалистическим синтезом в процессе развития кино. Справедливо ли утверждение о «преодолении» со временем первично-чувственного «конкретного» применительно к экранному искусству? Другими словами, «ужимается» ли, сходит ли на нет роль этой фазы с усложнением художественной структуры кино? Ведь кинематограф едва ли не наиболее безусловный вид художественного творчества, способный с максимально доступной искусству полнотой отражать видимый, осязаемый мир. Возможности кино в передаче

[14] Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 12, с. 731.
[15] Там же, с. 727.

конкретного, зримого образа поистине уникальны (известно: у литературного героя — миллионы лиц, рисуемых воображением читателей, киногерой — конкретный человек, образ которого един для миллионов). В этой отличительной особенности кинематографа заключена огромная сила воздействия, здесь кроются корни его беспрецедентной популярности.

В ответе на поставленный вопрос не должно быть недомолвок: конкретно-чувственный образ как таковой никогда не будет «преодолен» или «снят» ни в кино, ни в любом другом виде художественного творчества. Там, где «снята» конкретно-эмоциональная образность — искусство кончается. В этом, кстати, одно из принципиальных отличий художественного «конкретного» от логического конкретного [16]. Так что ни о какой даже теоретической возможности «преодоления» предметно-чувственного «конкретного» в искусстве речи быть не может.

Но разные уровни художественного «конкретного» различать необходимо. Одно дело — простейшее, нерасчлененное чувственное восприятие, при котором происходит узнавание того или иного объекта, людей, обстановки, событий и т. д. Такое восприятие тесно связано с понятием реалистичности [17]. И другое дело — воспроизведение действительности в ее сложных опосредованиях и связях, в ее социальных проявлениях, дающих основание для определенных оценок и выводов — реалистическое «конкретное». Последнее — это необходимо подчеркнуть — не есть результат прямого и простого наблюдения, созерцания видимого. Оно получается косвенным путем, в результате художественного анализа ситуаций, конфликтов, характеров, изучения самых различных свойств и связей — и их сплава, синтеза в многомерном, объемном образе. Синтез этот, как, разумеется, и подход аналитический, «абстрагирующий», может быть разной степени сложности, но любая художественная разработка начинается непременно с внешнего образа, «картинки» — то есть с предметно-чувственного.

Но и само предметно-чувственное в свою очередь имеет различные уровни сложности, оно — внутри самого себя — может быть более «конкретным» и более «абстрактным», и движение от одного к другому находится в полном согласии с общим принципом Наипервейшая, ничем не усложненная форма конкретно-реалистичного знаменует самую раннюю стадию — зарождение того или иного искусства в недрах первобытного общества. Кино, возникшее в самом преддверии XX века, не исключение — оно тоже имеет свой «первобытный» период. Вспомним «Политого поливальщика» или «Прибытие поезда» братьев Люмьеров, в которых неподвижная камера, закрепленная на уровне глаз стоящего человека, бесхитростно фиксировала лишь то действие, те «сюжеты», которые полностью исчерпаны названиями лент. Не нужно быть искушенным специалистом, чтобы увидеть принципиальную общность первых киноопытов и едва различимых за далью веков попыток древнейших художников показать видимое, передать зримое, выявить возможности материала, овладеть техникой... Разумеется, между ними пропасть — людьми действительно первобытными и теми, кто впервые глянул на мир через объектив кинокамеры. Но и самой первой задачей первых кинематографистов было показать видимое, показать принципиально по-новому — в фотодвижении, выявить и передать те особенности, которые отличают кино от всего другого на свете, овладеть невиданными до того материалами и техникой...

И еще параллель: подобно тому, как зарождавшиеся на заре человеческой истории искусства были невычленимы из общей трудовой деятельности, подчинены утилитарным материальным и духовным потребностям и, разумеется, не воспринимались как искусство в нынешнем его понимании, так и кинематограф в первые годы своего существования был син-

---

[16] Нужно отметить, что и в строго научном, максимально отвлеченном мышлении нередко возникает необходимость в чувственном образе — «картинке», без которой бывает трудно верно осмыслить сущность невидимых микро- и макроявлений или, скажем, процесса, рассчитанного чисто математически.

[17] Более подробно о соотношении реалистического и реалистичного см.: «Искусство кино», 1979, № 1, с. 61—63; 1979, № 6, с. 120—126.

кретично слит с прозаичными, прикладными функциями развлекать, быть аттракционом, чуть позже — утилитарной видеоинформацией, и, конечно же, искусством не считался. Кинематографу той поры был присущ и внутренний синкретизм — жанровый, в определенной мере и «видовой» — экран старательно подражал театру, живописи... [18]

Предметно-чувственная «картинка» — первичная основа киноизображения — сама переживает достаточно сложную эволюцию: со временем расширяются возможности «видения» киноглаза, вместе с ними расширяются и зрительские представления о том, что и как может показывать экран. Естественными, если не единственно возможными, казались самые первые кадры, сделанные неподвижной камерой, «глядящей» перед собой с ненасытным, малоразборчивым любопытством только что прозревшего. Не так-то просто давалась элементарная избирательность изображения, смена точек зрения, съемка объектов в различных ракурсах... Сегодня это воспринимается как курьез, но появление средних и крупных планов, портретное изображение персонажей зрителем поначалу не принималось, вызывало недоумение и даже возмущение («что за безобразие — одна голова?!»). Это кажется удивительным — ведь существовал многовековой опыт восприятия живописного и графического портрета, к этому времени в быт широко и прочно вошло фотоизображение... Но подобное к и н о изображение (еще одно подтверждение его неповторимой специфики) видилось зрителю непривычным и вызывающим. За требованием показывать человека на экране «с ногами», в полный рост — то есть «как в жизни», угадывается естественное желание видеть знакомые явления и действия не «частично», фрагментарно, а цельно, нерасчлененно. Вряд ли кому-либо на ум приходили тогда такие понятия, как анализ, обособление или абстрагирование. Но изобразительные поиски кинематографистов нормально и неизбежно вели к художественным находкам, которые с позиций сегодняшнего дня можно было бы оценить именно так. Поиски эти осуществлялись мастерами кино — одними стихийно, другими сознательно — как раз ради того, чтобы более полно и многосторонне показать окружающее — показать «как в жизни». Этот принцип выступал здесь критерием оценки.

Нужно сказать, что непонимание подобного рода между зрителями и кинохудожниками в общем-то эпизодично. В целом тот внешний образ действительности, что возникает на экране, не только легко и естественно прочитывается, но подчас вносит и определенные коррективы в наше ощущение самой жизни. Киномонтаж, трансфокатор, бокс-камера, различного рода спецэффекты, съемка в движении — с рук, тревеллингом, с вертолета и т. д. — все это не просто режиссерско-операторские приемы, не только поиски творческой мысли, ставящей себе на службу достижений современной техники. Это и принципиально новые возможности для зрителя с разных сторон осознавать и ощущать многогранный видимый мир — по-новому осваивать чувственное «конкретное».

Наверное, немногие из нас имеют возможность часто подниматься над городом или степью на вертолете, бесспорно, что большинство человечества никогда, скажем, не погружалось в своеобразный и красочный подводный мир. Но для всех привычно теперь видеть и представлять землю, как говорили раньше, «с птичьего полета», зримо проникать туда, где наш чувственный опыт — не будь кино — был бы равен нулю. Предметно-образный мир, отображаемый и воссоздаваемый экраном, осваивается, конечно, не только кинозрителя-

[18] Через эту стадию, характеризующуюся цельно-первичным отражением (вне анализа, практически без учета связей объекта с окружающим и внутри самого себя), а также художественно-практическим и жанрово-художественным синкретизмом, проходит каждый вновь рождающийся вид художественного творчества. Несколько ранее кинематографа с простейшего конкретно-чувственного начинало фотоискусство, не столь давно — уже на нашей памяти — подобный этап переживало телевидение. Сейчас на этой стадии находится, по-видимому, голография. Если этому научно-техническому достижению суждено развиться в искусство, 70—80-е годы XX века станут его первичной, предметно-чувственной ступенью. Различимо общее правило: со временем фаза нерасчлененного конкретно-чувственного восприятия (и воспроизведения) становится все более короткой. Не последнюю роль в этом играет технический момент — степень готовности, «зрелости» технических средств художественного выражения, что, в свою очередь, зависит от научно-технического уровня общества в целом.

ми — он не может не сказываться на образных структурах других видов искусств [19].

Различение первичного конкретного в кинематографе, особенно в более зрелый его период, — дело далеко не простое. Усложнение предметно-чувственной «картинки» неизбежно ведет к смысловому насыщению кадра, к его многослойности. Никакой уважающий себя кинематографист-профессионал не станет снимать «просто так», ради элементарного внешнего показа. Практически в любом экранном изображении заключена определенная авторская мысль, отношение, оценка... Попробуйте безошибочно очертить первично-конкретное в кадре-символе или кадре-метафоре, в киноизображении, апеллирующем к сложным зрительским ассоциациям, в том числе и литературно-художественным... Столь тесное переплетение первично-чувственного с более усложненным, опосредованным конкретным — абсолютно естественно: ведь все кино, во всем его многообразии и глубине — прежде всего движущееся конкретное изображение, экранный образ создается с помощью живой, зримой, ежесекундно меняющейся, переливающейся пластики. Это неповторимое отличительное свойство кино, его главное художественное оружие. Далеко не единственное сегодня, но всегда — главное.

Предельно достоверный, изобразительно безусловный мир экранного искусства породил немалые трудности в осмыслении природы реализма в кино. Совершенно очевидная изначальная реалистичность экрана стала мощной психологической доминантой — знаменитый афоризм «Кино — это правда 24 раза в секунду» многие теоретики и творческие работники склонны воспринимать как доказательство исходного реализма кинематографа... Но реализм-метод не рождается вместе с достоверным изображением. Реалистический синтез, реалистическое «конкретное» проходит в кино свои этапы, переживает приливы и отливы, чередуясь и взаимодействуя с кинорешениями нереалистическими.

Одна из первых реалистических завязей в истории мирового кино — ранние фильмы Чаплина. Исключительная популярность этого замечательного мастера, удивительное «долгожительство» его работ породили лавину описательной и аналитической литературы. Нет, вероятно, ни одного снятого им кадра или сыгранного эпизода, ни одной написанной строки, которые не были бы со всех мыслимых точек и углов зрения рассмотрены киноведами. Да, великолепный и неповторимый — великий мастер, конечно — удивительно талантливая и щедрая натура. Но что, кроме бесспорного мастерства, выделило в общем-то немудреные, во многом наивные чаплинские ленты среди сотен других комических той поры? Почему имена не менее талантливых и популярных в свое время Макса Линдера или Гарольда Ллойда не могут в истории кино стать вровень с именем Чаплина?

Принятое в нашей литературе объяснение «феномена Чарли» — объяснение очень верное и убедительное — в особом характере его героя, его близости и понятности массовому зрителю, в самом факте обращения — едва ли не первом на экране — к заботам и радостям «маленького человека», постоянно испытывающего житейские невзгоды, подчас и серьезные удары судьбы, но неизменно бодрого, находчивого, отзывчивого к чужой беде... Все это так. Хотелось бы лишь подчеркнуть, что за грустно-веселой чаплинской эксцентрикой достаточно четко проступает социальная обусловленность характера, действий, поведения героя. В основе большинства фильмов-новелл с неунывающим Чарли — заостренные, доведенные до гротеска, но реальные, знакомые по жизни коллизии, окарикатуренные, но хорошо узна-

---

[19] Не вдаваясь в подробности этой темы, отметим: актуальные вопросы отношений кино с другими видами художественного творчества, прежде всего литературой, театром, телевидением, чаще всего ставятся в плане взаимовлияния на проблемно-тематические решения и композиционно-изобразительные средства. Значительно реже речь идет о воздействии кино на предметно-чувственное восприятие в целом Сравнительно мало известно, например, что живописцы и графики во многом скорректировали свое видение ряда жизненных ситуаций под влиянием кино(процесс этот происходит в основном на подсознательном уровне). Анализ показал, что современные художники передают, скажем, движение (точнее — фигуры людей, лошадей, транспорта и т. д. в движении) иначе, чем в «докинематографическую эру». Интересная деталь: изображение колеса быстро двигающегося экипажа с размытыми, «смазанными» спицами появилось и вошло в норму лишь после изобретения кино.

ваемые связи и отношения, существующие в обществе (именно этих качеств недоставало работам многих других эксцентриков, снимавшихся в кино в начале века). Лучшие ленты Чаплина — итог глубоких и пристальных наблюдений, художественная «конкретизация» не только характера, но и образа жизни в малоуютном частнособственническом мире. Смешное у Чаплина словно иллюстрирует принадлежащее философу определение: «Комическое выражает прежде всего неприспособленность личности к обществу»... Так, может, есть свой, глубинный смысл в том, что настоящий реализм в кино начинался в самом демократичном, броском, разящем жанре — комедии?..

Специфически преломились в кино подходы, сущность которых определяет «обособляющий», «абстрагирующий» взгляд на свойства и отношения действительности. Кинематограф, естественно, не знает той смены творческих методов и художественных стилей, которые на протяжении веков определяли облик «традиционных» искусств. А годы его становления и наиболее интенсивного развития вширь пришлись как раз на тот период, когда в культурной жизни только что вступившего в XX век общества пышно цвели и отцветали, сменяя друг друга, декадентские «измы» из первой дюжины модернистских течений. Сказались ли они на кино? В значительной мере да. Особенно заметным оказалось влияние символизма — его печатью отмечены многие десятки лент европейских кинематографий. Немалый след на экране оставили подделки под старую стилистику — «лжеготика», «лжеклассицизм» и т. д. В принципе их можно расценивать как простую и не очень органичную стилизацию, тем более что к художественным формам минувших эпох в ту пору охотно прибегали и литература, и театр, и живопись. Но для кино, думается, важен был не только поиск внешне необычных, экзотичных художественных средств — кинематограф в какой-то мере «проигрывал» неведомые для себя ситуации и возможности, примерял те исторические костюмы, носить которые ему не довелось. Нужно сказать, что из обширного гардероба прошлого молодому искусству более всего пришлись романтические одежды. Поэтика и стилистика романтизма заняла прочное место в арсенале художественных средств кино, надежно выполняя роль художественного отъединения и обобщения ряда связей и признаков, характеризующих личность и обстоятельства.

Своеобразные отношения сложились между кинематографом и теми модернистскими школами, которые отказались от реалистичной, «фигуративной» изобразительности, порвали с общепринятым, несущим определенный смысл языком и т. д. История кино свидетельствует, что попытки прямого переноса на экран крайне условных модернистских приемов из других видов искусств, в частности, из живописи, успеха не принесли: с помощью, скажем, одних цветовых пятен и абстрактных фигур невозможно выстроить связное повествование и даже несложный сюжет. Разумеется, это не остановило некоторых наиболее активных адептов киномодернизма: эксперименты с абстрактными формами на западном экране продолжаются и поныне, но они обычно не претендуют на нормальное зрительское восприятие и понимание.

Предметно-чувственная природа экрана активно противится разрушению конкретно-зримого, привычно цельного образа. Но это, конечно, не значит, что в кино принципиально непереносимы основные приемы модернистских школ — здесь они лишь определенным образом видоизменяются, обретают новую специфику. На экране модернизм предпочитает оперировать реалистичными формами — в кинематографе более прочно приживаются те приемы, которые хотя бы частично идут «от натуры». Таков, скажем, сюрреализм, сопрягающий в невероятных, абсурдных сочетаниях фрагменты вполне нормальных, жизнеподобных явлений и обстоятельств. Но в сюрреалистическом фильме нас вряд ли поразят фантастические, невозможные в реальной жизни образы-гибриды в духе Сальватора Дали. Скорее всего мы встретимся здесь с вполне реалистично снятыми персонажами, вещами, явлениями. Но поставлены они будут в неожиданно абсурдные отношения, кадры смонтируются алогично, действие сложится ирреально.

Сюрреалистические фантазии, целиком выплеснутые на единственный «кадр» живописного полотна, в кино как бы расплываются по всей ленте: искомый эффект достигается на монтажном столе путем неожиданных, шокирующих стыков и переходов. Этот принцип был опробован и, казалось бы, исчерпан еще в картинах раннего Бунюэля, в ряде случаев его придерживаются и ныне.

Затруднителен обычно и прямой перенос на экран модернистских решений из области литературы. Здесь также чаще всего используется прием сочетания достаточно реалистичных, конкретных в своей предметности кадров с нереалистической трактовкой самой темы (сюжет, диалоги, отношения и т. д.). Другими словами, модернистское искривление восприятия и воспроизведения объекта из плоскости изобразительной переносится в смысловую. Еще более сложно обстоит дело с литературой, в которой под нереалистичной, фантасмагорической формой содержится обобщенно-типическое, тяготеющее к реализму решение. В этом случае многослойность словесного образа, его непременная «размытость», связанная с индивидуальным восприятием в чтении, при переносе на экран рискует стать слишком жесткой и однозначной. Киноконкретная «видимость», как правило, мешает извлечь дополнительные смысловые оттенки, заключенные в литературном описании, верно распознать подтекст, перекрытый нереалистичностью видеоряда. Трудно, к примеру, представить близкую к оригиналу экранизацию уже упоминавшегося романа «Осень патриарха», при которой произведение в полной мере сохранило бы свою реалистическую основу.

Все это лишний раз говорит о том, что те или иные методы и направления, отличающиеся определенными общими принципами и только им присущими чертами, в различных видах художественного творчества проявляются все же по-разному, приобретая признаки специфичные, вытекающие из особенностей данного искусства. Выяснение и уточнение этой специфики по отношению к кинематографу, сравнительный анализ фильмов и произведений иных видов искусств, принадлежащих к одноименным течениям, — одна из серьезных задач конкретного киноведения.

Хотелось бы напомнить о двух моментах, существенных для искусствоведческого исследования. Во-первых, в художественном организме такой сложности, как кинофильм, где можно выделить множество пластов, уровней и связей самого разного плана (сюжетного, идейного, изобразительного, эмоционально-психологического и т. п.), различима не только общая — суммарная — тенденция произведения, тяготеющая к «абстрагированию» или «конкретизации» отображаемой действительности, но и значительное число «внутренних» переходов и «частных» решений (на уровне отдельных элементов и связей), являющихся более или менее «конкретными» («абстрактными») по отношению друг к другу. Второй момент тесно связан с первым, но более общ по характеру (и справедлив, разумеется, не только для кино): оценка художественного решения произведения или его компонента как преимущественно «конкретизированного» или «абстрагированного» имеет реальный смысл только в сравнении с другими цельными или частичными художественными решениями; одно и то же произведение может быть «конкретным» по отношению к одному фильму, повести, фреске и т. д. и «абстрактным» — к другому.

Хорошей иллюстрацией такой релятивности может служить бергмановский фильм «Лицом к лицу». Он снят в обычной для режиссера манере — внимание сосредоточено на главной героине (она — врач-психиатр по профессии), погруженной в мир собственных душевных переживаний, пытающейся преодолеть комплексы, связанные с психологической усталостью, пересмотром своего отношения к прожитому, к устоявшимся нравственным ценностям. Тонкие наблюдения за чувствами и поведением героини, едва уловимые нюансы исполнения, позволяющие по-настоящему ощутить глубину интимного, придают происходящему не только полную достоверность, но и наполняют его эмоционально-смысловой многозначностью. Без колебаний можно утверждать, что И. Бергман в содружестве с актрисой Л. Ульман талантливо «конкретизировал» непростую нравствен-

но-психологическую ситуацию, но «конкретизировал» только по отношению к самой ситуации (что, собственно, и было предопределено творческой позицией). В то же время по причине замкнутости, отъединенности сюжета от более или менее широкого социального контекста фильм невозможно поставить в ряд реалистического «конкретного». Ведь содержание картины по существу вневременно: жизненная среда обозначена условно — «первично-конкретным» изображением (костюм, интерьер и т. д.), временна́я привязка может угадываться лишь косвенно — по звучанию отдельных актуальных психологических мотивов, вплетенных в мощно разработанную тему общечеловечных психобиологических проявлений. Это ли не пример «зауженного», «абстрагированного» художественного решения? А ведь не столь уж трудно представить, что подобная разработка, подобный анализ способны органично влиться в подлинно реалистический синтез — влиться, чтобы обогатить его.

Неисчерпаемость конкретного

Видимо, нет необходимости подробно останавливаться на особенностях развития реализма в кинематографе последних десятилетий. Постараемся лишь взглянуть на некоторые тенденции и явления современного советского кино с точки зрения проявления в нем интересующей нас диалектической закономерности — это, возможно, даст представление о том, как осуществляется смена фаз «абстрактное» — «конкретное» в освоении определенных сторон действительности на единой платформе социалистического реализма.

Взглянем на развитие в последние годы так называемой «производственной темы» или, возьмем несколько шире, темы «человек и его дело». Не будем здесь оценивать достоинства отдельных произведений, напомним только, что тема нового человека и обновленного труда, мощно зазвучавшая еще в довоенном кино, почти сразу же стала развиваться по пути исследования становления личности — становления в общественном труде, в непростых, требующих выбора жизненных ситуациях, в преодолении препятствий, сомнений, собственных слабостей...

С одной стороны, это разработка, тяготеющая к анализу обособленного; с другой — сам объект обособления — личность — в значительной мере концентрирует те связи и опосредования, через которые достаточно полно раскрывается тема труда в целом. В этом смысле удачно воссозданный на экране характер — в рамках художественно исследуемой проблемы — бесспорно «конкретен». Из киногероев довоенного времени, ярко воплотивших тему «человек и труд», зрителю запомнились профессор Полежаев, крестьянка Александра Соколова, шахтер Харитон Балун...

В таком развитии темы кроется определенное противоречие. Преимущественную разработку характера в его первопричинных, наиболее существенных для своего времени проявлениях в целом трудно упрекнуть в односторонности (не будем забывать, что конечная цель искусства — всегда человек). Но с более общей точки зрения художественный анализ обособленного (каков бы ни был объект обособления) не может быть самоцелью — это скорее с р е д с т в о художественного мышления, необходимое углубление в исследование предмета для неизменного последующего выхода (в о с х о ж д е н и я) к более полному «конкретному» — для раскрытия на новом уровне, в новых проявлениях и опосредованиях того же характера, наконец. Когда теме «человек и труд» по новому витку спирали предстояло выйти на ярус более разносторонней разработки, это противоречие дало о себе знать: в ряде случаев (особенно в первые послевоенные годы) характеры киногероев как бы уплощились и отступили на второй план — за счет увеличения удельного веса в показе сугубо технологических и организационных проблем производства. В данном случае можно, видимо, говорить о том, что реалистический синтез не сумел в полной мере использовать достижения предшествующего анализа — не случайно зрители и критика того времени, в разговоре о ярких, полнокровных образах, нередко со вздохом вспоминали кинокартины прошлых лет...

Было бы, однако, несправедливым видеть в

творческих недоработках и неудачах лишь результат проявления определенных закономерностей общефилософского характера. На качестве «конкретизирующего» синтеза значительно заметнее сказались объективно-субъективные трудности сложного, во многом противоречивого времени. В обстановке, когда едва ли не единственно допустимым конфликтом признавалась «борьба хорошего с лучшим», а ведущей сюжетной коллизией в интересующей нас теме оставалось столкновение новатора производства с консерватором, даже наиболее способным и опытным кинематографистам очень непросто было исследовать характеры своих героев в тесных связях, во взаимообусловленности с насущными социальными проблемами — то есть именно в той «конкретике», которая в первую голову обеспечивает полноценность, объемность реалистического синтеза. (Острой социальностью как раз и отличались те довоенные фильмы, которые отразили революционную ломку характеров в обстановке революционных преобразований.)

Конечно, схематизм и навязчивая сюжетная заданность со временем преодолевались — вместе с пресловутой «теорией бесконфликтности». Последующие годы приносили заметные удачи — на экран выходили фильмы, где серьезность и острота проблем естественно сочетались с объемными, яркими характерами — достаточно вспомнить картину «Председатель» (появление такого произведения невозможно представить в то время, к которому относится действие фильма).

И все же в теме «человек и труд» долгое время ощущалось некое топтание на месте. Новое качество в ней возникло в середине 70-х годов — с активным выходом на производственно-этическую проблематику, связанную с новыми условиями, новыми отношениями, порожденными НТР. Должны ли и могут ли деловитость и рационализм сочетаться с неформальным, человечным подходом к делу? Является ли человечность рентабельной? А может, и задумываться об этом — ущербно, кощунственно? Что значит план «любой ценой»? Выгодно ли — и морально ли — жить на производстве или в строительстве «сегодняшним днем»? Во что обходится психологический климат в коллективе? Постановка таких вопросов игровым кино художественно отразила те реальные явления жизни, те сдвиги в общественном сознании и производственной психологии, которые находятся под самым пристальным вниманием социологов (недаром сами социологи, работающие на предприятии, стали героями в одном из подобных фильмов — «Собственном мнении»).

Но заметим: разработка такой проблематики — линия на новое «заужение», на художественное освоение отдельных сторон и граней темы. В данном случае сторон актуальных, порой дискуссионных, имеющих ярко выраженное гражданственное звучание. И все же, повторяем, это тенденция «абстрагирующего» типа, более «узкая» по отношению к предыдущим решениям и теме в целом. Не случайно критика отметила, что в основу фильмов этого ряда положена не фабульность, не драма характеров, а «драма идей», герои же, соответственно, не столько личности, не столько характеры, сколько «функции» — персонифицированные носители этих идей. Такие оценки, быть может, резковаты, но во многом справедливы. При всем том, что тот же Чешков или Потапов стали фигурами едва ли не нарицательными — за каждым из них стоит определенное отношение к делу и четкая жизненная позиция, о них немало говорят, пишут, спорят — при всем этом они не наделены той полнотой жизненной конкретики, той неповторимой, характерной человеческой индивидуальностью, которыми отличались, скажем, Василий Губанов или Егор Трубников. Не потому ли в нашем сознании названные герои как бы слились с обликом исполнителей — Е. Урбанского и М. Ульянова, а Чешков (помните ли вы, кстати, его имя?) — Чешкова нетрудно представить с лицом многих актеров...

Исчерпаны ли возможности того подхода к «производственной теме», которое наметилось в последние годы? Никоим образом. Вопросы, подобные тем, что мы упомянули, способны углубляться, ветвиться и множиться. Это первое. Во-вторых, и художественно убедительные ответы на них (что, разумеется, зависит прež-

де всего от профессионального мастерства художника и степени его социальной зоркости) могут быть весьма разными, в ряде случаев, видимо, и спорящими. Да и в принципе отклик игрового экрана на конкретные, «сиюминутные» проблемы производства, несущий в себе элемент публицистики, газетной полемики — такой отклик всегда был и будет нужен киноискусству. Можно только посетовать, что художественное воплощение актуальных проблем важнейшей сферы нашей жизни — сферы труда — отставало и все еще отстает, скажем, от их отражения в литературе, на документальном экране... [20]

Это важное, но, разумеется, не единственное направление, в котором предстоит развиваться теме «человек и труд». Больше того, уже сейчас нетрудно предположить, что новый заметный шаг вперед может быть связан с ее более широкой и многосторонней — «синтетичной», разработкой, то есть новой «конкретизацией». И здесь важно не утратить, не растворить принципиальные удачи, достигнутые на предшествующем этапе художественного обособления — «абстрагирования». Заметный шаг в направлении новой конкретизации сделан кинофильмом «Вкус хлеба», посвященным освоению целины. Критика единодушно отметила многоплановость, объемность киноповествования и особо подчеркнула, что наряду с анализом ряда производственных и нравственных проблем авторы сумели создать полнокровные, ярко проявляющиеся характеры.

Несколько по-иному обстоит дело с темой, которую в критической литературе принято называть военно-патриотической, а несколько уже — с отображением на экране всего, относящегося к борьбе с фашизмом в годы Великой Отечественной... В творчестве наших кинематографистов эта тема получила, пожалуй, наиболее разнообразное и несомненно наиболее мощное развитие, она была и остается одной из ведущих едва ли не во всех видах советского искусства.

Не будем детализировать. Вспомним только, что военная тематика в кино старше самой войны. Первые картины — картины-«прогнозы» — появились в конце 30-х годов, когда стало физически ощутимо, что столкновения с гитлеровской Германией не миновать. Это были фильмы, в которых война представлялась в «общих чертах», порой весьма приблизительно и наивно. Таковыми, по сути, были и картины первых полутора-двух лет войны — ведь многие из них запускались в производство до июня 1941-го... Помним мы и те игровые картины, что были сделаны уже в ходе войны — под прямым впечатлением ужасного горя, обрушенного на страну вражеским нашествием, и небывалого сплочения, подлинно великого героизма наших людей, вставших на священную борьбу. Конечно, в этих фильмах было много от первично-«конкретного» — контрастного, без полутонов восприятия. Важно было передать прежде всего чувства, рождаемые смертельной схваткой, поддержать боевой дух армии и народа, вселить уверенность в неизбежность, неотвратимость победы. Время анализа еще не настало.

Обратим внимание на ленты первых послевоенных лет. Сегодня представляется очевидным, что судьбы сражений решались не только в кабинетах штабов и ставки, где на стратегические карты ложились стрелы основных ударов фронтов. По этому поводу сказано немало, и сказано справедливо. Но взглянем на «маршальские» фильмы с другой стороны: какими бы субъективными соображениями и обстоятельствами они ни были вызваны к жизни — разве объективно это не существенный элемент художественного осмысления, анализа (уже подходили сроки) такого необъятного, сложнейшего в своих проявлениях феномена, как война? Осмысление неизбежно одностороннее, зауженное. Но необходимое.

---

[20] Нужно отметить, что бытующее мнение о «сиюминутности», «газетности», которые положены в основу таких, к примеру, фильмов, как «Премия» и «Обратная связь», справедливо лишь отчасти. Конечно, можно согласиться, что конкретная сюжетная ситуация, конкретная расстановка сил в данном «столкновении идей» в принципе преходящи и не принадлежат к разряду «вечных» общечеловеческих проблем (что охотно подчеркивает и сам автор этих картин — драматург А. Гельман). Но все же у художественного произведения задача несомненно более широкая, чем образное («в лицах») обозначение и решение того или иного производственного вопроса. Значение раскрываемых здесь понятий ответственности, совести, принципиальности и т. п. выходит далеко за рамки каждого из сюжетов.

И столь же необходимо спустя какое-то время им на смену пришли картины «солдатские» — как бы увиденные глазами тех, кто нес на себе основную тяжесть войны — поднимался в атаку, ходил в разведку, писал письма на привале, мечтал и надеялся, умирал в бою и не мог, не имел права быть убитым... Новые тематические повороты — и новый анализ, быть может, более близкий «рядовому» зрителю, но тоже частный, зауженный по отношению к общей, коллективно воссоздаваемой художественной кинопамяти о войне.

И не стóит, наверное, столь резко противопоставлять эти картины, как подчас делают в полемическом запале иные критики. У каждого направления на счету немало произведений достойных, бесспорно талантливых, интересных для своего времени и для истории. Равно как есть среди снятого и откровенные издержки, когда в одних случаях за полкáми, дивизиями и корпусами совсем не видно человека, а в других — точка зрения «окопной правды» не способна подняться выше брустверa...

Закономерен и приход на наш экран «среднемасштабных» фильмов о войне — в них легче проявить различные «планы» фронтовой жизни, воссоздать ее более объемно, «конкретизированно». Ряд кинопроизведений подчеркнуто соединил, слил оба направления, показав на широком военно-политическом фоне и стратегические заботы командующих, и жизнь солдат и офицеров, шедших через войну с автоматом в руках. Высшим достижением этого направления стала киноэпопея «Освобождение».

Но было бы, наверное, неоправданным благодушием полагать, будто проблем в художественном решении военной темы не осталось. Достаточно внимательно вчитаться в критические работы последних лет, в рецензии (благожелательные в целом!), чтобы уловить определенную обеспокоенность. Выражена она, как правило, косвенно, а вызвана тем, что во многих фильмах о прошлой войне нет значительных творческих взлетов, принципиальных художественных открытий. Конечно, память нашего народа о героических военных годах священна и едва ли не каждое обращение кинематографистов к этой теме вызывает не только интерес, но и чувство благодарности. Но разве при знакомстве с рядом картин не возникает ощущения, что все это уже видено, ведомо, пережито — несмотря на то, что перед нами, возможно, и несхожие герои, иные рода войск, различные участки фронта. Подчас в просмотровом зале уже спустя десяток минут мы не просто предвидим — весьма точно знаем, как сложатся отношения между бывалым старшиной и молоденьким лейтенантом и какое решение примет сурово-сдержанный, но по-отечески заботливый генерал. Зрителю не нужно обладать особой прозорливостью, чтобы определить: в самую решающую минуту самоотверженность и героизм проявит вот этот внешне застенчивый, совсем не воинственный солдат или офицер. Да и судьбу каждого персонажа он, обычный зритель, нередко способен предугадать задолго до конца фильма...

Можно, конечно, сослаться на недостаточную степень профессионального мастерства тех или иных кинематографистов, на неоправданный повтор расхожих экранных характеров и ситуаций, на определенные штампы, наконец. Кинематографу, как и любому другому искусству, никуда не уйти от произведений так называемого «среднего уровня», то есть проходных, неоригинальных. Но, вероятно, не только по этой причине мы подчас не в состоянии припомнить, в какой же именно картине встречались, скажем, эпизоды напряженного поединка нашего разведчика с начинающим сомневаться вражеским полковником. И не только поэтому масштабные, многопланово разработанные сцены подготовки и проведения крупных военных операций наше сознание невольно ассоциирует с тем же «Освобождением» — даже если это сцены из фильма, вышедшего еще до появления знаменитой киноэпопеи.

Все это трудности не только зрительского восприятия, с ними хорошо знакомы и сами кинематографисты. Знакомы — и часто не берутся за военный сюжет из-за нежелания повторять то, что уже сказано. Из этого, разумеется, не следует делать вывод, будто исчерпана сама тема. Но можно, видимо, говорить об известной «отработанности» того уровня художественного «конкретного», который до-

стигнут кинематографом в последние десятилетия. В противовес теме «человек и труд», ожидающей нового синтеза, новой «конкретизации», тема «человек и война», можно предположить, нуждается в новом анализе на более углубленной, «абстрагированной» основе — без этого анализа, бесспорно нужного и ценного самого по себе, невозможно представить и следующую фазу — выход на «конкретику» дальнейшего, обогащенного художественного осмысления.

Не случайно наиболее интересные, запомнившиеся решения военной темы последних лет связаны с попытками как бы ограничить, сузить сюжетный диапазон кинорассказа, увести его от достоверного, часто точного, но привычно широкого изображения фронтовых будней, сосредоточить на анализе отдельных человеческих свойств и связей в экстремальных условиях войны. В одних случаях это достигается за счет необычности, нетривиальности самой ситуации (скажем, поединок девушек-зенитчиц с вражескими десантниками в глухих карельских лесах — «А зори здесь тихие...») или косвенного, отраженного раскрытия традиционных для нашего искусства идей (показателен в этом смысле «Белорусский вокзал», где тема фронтового братства впечатляюще решена как своеобразное «эхо» — на современном материале). В других случаях — за счет углубленной психологичности, кропотливого исследования поведения и душевного состояния человека в крайних, критических ситуациях, на которые столь щедра война. Такое исследование, не пренебрегая конкретной достоверностью, подчас склонно вторгаться на территорию символической образности, притчи (вспомним «Восхождение»). Возможны, разумеется, и другие ходы — они могут быть совершенно различными по композиционно-стилистическим приемам (здесь решающи чувство и мысль художника), но близки по общему направлению [21]. Такие ходы непременно будут сделаны. Порука тому — объективная в них потребность.

Исследование в художественном творчестве движения от «конкретного» к новому, обогащенному «конкретному» через специфическую в искусстве стадию, условно обозначенную нами как «абстрактное», — исследование этого постоянного, бесконечного в смене своих фаз движения важно не только для теоретического подтверждения неизбежности реализма, его «вечности» в жизни искусства. Оно способно существенно дополнить и расширить также конкретный киноведческий и эстетический анализ. При этом, возможно, не лишне оговориться, что интересующий нас принцип проявляется не только в развитии того или иного тематического направления (как в приведенных примерах), а логика этого анализа приложима, конечно же, не только к явлениям киноискусства. Ибо общедиалектические принципы развития пронизывают структуры любого из видов искусств и практически — на всех уровнях.

[21] Вспомним: художественное «абстрагирование», проводимое на платформе реализма, имеет свои, четко выраженные пределы — они регулируются моментами не конкретно-формальными («такие-то приемы допустимы, такие-то — нет»), а сущностными. Любой уровень психологизации произведения, любая степень углубления во внутренний мир героя не должны и не могут осуществляться здесь за счет игнорирования, отъединения решающих социальных связей.

Н. Зоркая

Алла Демидова

Заметки к портрету

Я рассматриваю фотографии.

Алла Сергеевна Демидова.

Фотографии разложены в хронологическом порядке.

Их очень много. Бликами, остановленными мгновениями запечатлелась в них творческая биография актрисы, отразилась ее человеческая судьба.

Вот первая из тех, которые обычно помещают под рубрикой «в ролях»: девушка в белой шапочке и спортивной куртке. Высоко, словно вопрошая, подняты удивленные брови, руки выдают волнение, девушка чего-то ждет. Это Алла Демидова, которая учится на экономическом факультете МГУ, в спектакле университетского студенческого театра, самодеятельного молодежного коллектива, удачно стартовавшего в конце пятидесятых годов. Спектакли пользовались огромной популярностью, имя художественного руководителя коллектива Ролана Быкова было хорошо известно театральной публике столицы.

Там, в университетской самодеятельности, начинала свой театральный путь Алла Демидова.

У девушки высокий лоб, пушистые легкие волосы, красивая длинная шея, ямочка на подбородке. Светлые глаза смотрят приветливо и внимательно.

Разные фотографии — разный облик. Он может быть и таким, как у этой вот насмешливой «интеллектуалки», и прозрачным, нежным, как у той, что будто бы вслушивается в шумы и шорохи вокруг, и более взрослым, приближающимся к популярному в то время «типу красоты», как у курносой, круглолицей блондинки в платочке.

Изменчивость лица — верный признак актерских данных и еще — киногеничности. Все это она, пока еще никому не известная Алла Демидова в жизни, умная и милая московская девушка из интеллигентной семьи, с детства мечтавшая стать актрисой.

Но началось с неудачи: не приняли в театральное училище. Потом она будет смешно рассказывать, как педагог в Училище имени Щукина В. И. Москвин спросил ее, какую она школу кончила. Она ответила: «Фестьсот двадцать фестую», и тогда Москвин сказал: «Девочка, с такой дикцией в артистки не ходят!»

Но тогда смешно не было.

Алла Демидова решила забыть о театре. Поступила в МГУ, ходила на лекции; усердно училась, по окончании была оставлена при университете (большая честь!) и вела семинары по политэкономии на философском факультете, будучи совсем немного старше своих учеников. В студенческий театр поступать сначала боялась, пришла туда только на третьем курсе. И осталась. И вдруг, уже преподавателем, опять оказалась абитуриенткой на вступительных экзаменах в Театральном училище имени Щукина. Приняли. Через четыре года, в 1964-м, Алла Демидова получила диплом драматической актрисы и поступила во вновь организованный Театр драмы и комедии на Таганке, руководимый Юрием Любимовым.

Среди актеров немало (хотя и не так уж много) тех, кто пришел на сцену или на экран, имея высшее образование и успехи в другой профессии. Подобные биографии служат, как правило, доказательством, насколько непреодолима тяга к театру, к игре, — и это, конечно, правда. Можно заметить и другую закономерность: те, кому суждено было стать актерами, но находят свою долю не сразу, становятся актерами хорошими, и жизненный опыт, багаж другого знания и другого дела идут им только на пользу.

В наши дни, когда имя Аллы Демидовой всем известно, один критик, наблюдавший за ней с начала ее пути — Ю. Смелков, — вспомнил это не вполне обычное начало: «Впервые я увидел ее в конце пятидесятых годов в спектакле студенческого театра... Не она была главной в этом спектакле, но все же запомнилась — четкостью рисунка, суховатой грацией, внутренней значительностью... Она становилась все более профессиональной, умелой актрисой, но оставалась где-то на втором плане. Конечно, она могла бы попытаться работать по-другому, быть более обаятельной, приятной — и зритель, и многие режиссеры очень ценят эти качества, приносящие успех и популярность и актеру, и спектаклям, в которых он играет, и театру, в котором он работает. Но она не менялась. Та же рациональность, то же суховатое изящество, то же нежелание заигрывать со зрителем и добиваться успеха способами, внутренне ей чуждыми. И наступил час, когда именно эти черты ее индивидуальности оказались нужны режиссерам и для разных ролей. Алла Демидова снялась за год в шести картинах, и зритель увидел интересную, своеобразную актрису.

Вряд ли кто подумал тогда, сколько мужества, стойкости и веры в себя нужно было, чтобы не пытаться найти успех на чужих путях».

Может быть, это звучит чуть слишком драматично, и было на деле все веселее, моложе, и огни славы светили впереди, и юная Демидова, наверное, это знала, предчувствовала в тайниках души. Но действительно — никогда и ни к кому не подлаживалась и нравиться не старалась. С ранних пор у нее были сильно развиты чувство собственного достоинства, самостоятельность и своего рода творческое упрямство. Она работала.

Кино она любила тогда гораздо меньше, чем театр. Но сниматься начала, еще учась в университете. В первый раз она попала в кадр просто как типаж: делали какой-то фильм о студенческих экзаменах, и режиссер обратил внимание на девушку с учебником, которая по студенческой манере что-то зубрила на скамейке близ памятника Ломоносову. Так и сняли ее у памятника с книжкой в руках — словно Музу весенней экзаменационной сессии!

А в картины «Ленинградская симфония», «9 дней одного года», в «Комэск» она уже пришла сниматься специально. В первых двух были даже не эпизоды. Просто из окружения героини или героя, из так называемой «групповки» волей-неволей выдвигалась ближе к первому плану эта девушка, внешне словно бы и простенькая, но что-то несомненно в себе таящая, незаурядная — очень уж смышленые и живые глаза! И режиссеры охотно выдвигали ее вперед. В «Ленинградской симфонии», где действие происходило в дни блокады, она появилась в сцене студенческого общежития и уже именовалась «Демидова» — так и звали девушку, которая тя-

«Дневные звезды». Поэт

нула жребий на концерт — первое исполнение Седьмой симфонии Шостаковича.

Ее начали приглашать на роли, пробовали, но чаще всего не утверждали. В «Неотправленном письме» М. Калатозова утвердили, например, на роль жены героя, той самой, которой писал он письма из тайги, но при окончательном монтаже сцена в фильм не вошла. Г. Козинцев пробовал Демидову на Офелию в своем «Гамлете»; вот она с худенькими ключицами, со странно улыбающимся взором, ее несыгранная безумная Офелия...

Но первую роль — уже собственно роль! — получила Демидова в фильме, несколько неожиданном для дебюта: в научно-популярной картине «Что такое теория относительности?». Правда, сценарий был написан известными кинодраматургами из художественного кино С. Лунгиным и И. Нусиновым, в тексте был юмор, а действие происходило в железнодорожном вагоне, где ученый-физик (ее-то и играла Демидова) с умным видом разъясняла, как шутит Алла Сергеевна, «несведущим артистам Грибову, Вицину и Полевому сущность великой теории Эйнштейна».

Но шутки шутками, а это был первый фильм, в котором молодую актрису всерьез заметила кинематографическая среда. Я помню просмотр картины в Доме кино, помещавшемся тогда, в 1964 году, на улице Воровского (где теперь Театр-студия киноактера). Симпатичная и серьезная ученая, так понятно и славно, с улыбкой излагавшая сложнейшие научные истины, пришлась по душе залу и потому, что незнакомая актриса была талантлива и естественна в столь необычном амплуа и жанре, и еще потому, что не кончились тогда дискуссии о «физиках и лириках», физики были в почете и в моде, всех увлекали синхрофазотроны и атомные реакторы. Ученая на экране казалась коллегой и подругой Гусева и Куликова, недавних героев «9 дней одного года», сыгранных А. Баталовым и И Смоктуновским. Алла Демидова, девушка из «групповки», из их окружения в сцене вечера у физиков в «9 днях...», словно бы делала шаг им навстречу, приближалась к ним: это был первый эскиз будущей «интеллектуальной героини».

Так, неспешно набирая ход, 60-е годы Аллы Демидовой подвели ее к тому самому 1968-му, о котором будут писать, как о резком переломе в судьбе актрисы.

«И проснулся знаменитым...» — слова Байрона, сказанные им после оглушительного успеха поэмы «Паломничество Чайльд Гарольда», потом в течение без малого двух веков неоднократно повторялись по поводу самых разных лиц и стали метафорой славы, внезапно обрушившейся на человека. Их можно в

каком-то смысле отнести и к Алле Демидовой. Фильмы «Дневные звезды», «Щит и меч», «Стюардесса», «Служили два товарища», «Шестое июля», вышедшие один за другим на экраны, поистине прославили актрису. Нечего уж и говорить о том, что сниматься ее приглашали наперебой, что у нее появилась возможность выбора, что вчера еще безвестная, начинающая, она сразу попала в число первых, самых перспективных и ярких артисток советского кино.

Было в этом стремительном взлете не просто счастье актрисы, не только заслуженная ею удача. В этом, по-видимому, сказался еще и итог долгой душевной работы, это был факт человеческой биографии, а не только актерского пути.

Я снова и снова всматриваюсь в фотографии Демидовой. «Дневные звезды». Даже если не знать, что в фильме, поставленном И. Таланкиным по одноименной автобиографической повести Ольги Берггольц, актриса играет сложнейшую роль Поэта, нельзя не почувствовать особой значительности этого женского лица, этой личности. Груз пережитого, скорбные раздумья, память прошлого. Наблюдение, порой горькое, порой примиряющее с болью, и порыв к преодолению, обретенная готовность вновь познать и принять жизнь.

Не только образ героини, но и фильм в целом строился сложно, необычно. Действие подчинялось не сюжетным, логическим ходам, а внутреннему движению мысли, воспоминаний и поэтических ассоциаций. Оно вольно перебрасывалось из Ленинграда в древний Углич, в 20-е годы, возвращалось на палубу современного теплохода: веселится экскурсионная молодежная публика, а Ольга, героиня фильма, совершает паломничество в мир своего детства, в белокаменный город на Верхней Волге, где некогда пролилась кровь невинно убиенного царевича. И эта кровь, и древний бунт, и сосланный по царскому приказу мятежный колокол — дела давно минувших дней, раны, зло истории — так же кровоточат в сердце Ольги, саднят душу, как лично пережитое, как перерезавшая жизнь надвое незатянувшимся до последних дней рубцом трагедия ленинградской блокады. Эпизоды блокады — центральная часть фильма, и Ольга здесь — совесть осажденного города, ее стихи звучат по радио, как голос Ленинграда, стоящего насмерть, она же — и простая ленинградская вдова, «молодая блокадная старуха» (как назвали героиню при выходе «Дневных звезд»), ослабевшая от дистрофии, еле передвигающая отечные ноги по пустынным мостовым, по сугробам, по невскому льду...

Сыграть и живую, конкретную, исключительную судьбу, и — одновременно — Поэта, через сердце которого, как сказал другой поэт, всегда «проходит трещина мира», передать рождение поэтических образов, момент озарения — с ы г р а т ь это действительно было невозможно. Или — присутствовать в кадре, пусть корректно, тактично, все передоверив режиссеру и оператору (а фильм снимала Маргарита Пилихина, выдающийся мастер). Или — с т а т ь. Демидова избрала второй путь.

У героини существовал реальный прототип — О. Ф. Берггольц, замечательная поэтесса, умный и интересный человек. Демидова решила не встречаться с нею, пока фильм не будет готов: интуитивно поняв, что может невольно попасть под влияние, что не важно портретное сходство, не стоит копировать характерность, манеру поведения — нужно искать обобщающий образ, тему Поэта, связанного со своим временем.

Но актриса глубоко вчитывалась в стихи Берггольц, погружалась в душевный мир поэта, в них запечатленный, проникала в их строй и ритм. Стихи звучали как бы в авторском чтении. Нечто аналогичное вышло и с портретным сходством: вовсе не стремясь к нему, Ольга в фильме стала поистине «вторым я» Ольги Федоровны Берггольц. Многие из тех, кто хорошо знал и любил поэтессу, ловили себя на том, что в их памяти Берггольц и героиня фильма «Дневные звезды» часто сливаются, замещают одна другую.

Не сыграла, а отважилась с т а т ь, п е р е ж и т ь, пропустила сквозь собственную душу чужую жизнь, жизнь старшей своей современ-

ницы. Наверное, поэтому в пору «Дневных звезд» так изменилось лицо Аллы Демидовой — свидетельствуют фотографии. И в роли Ольги, и в других, игравшихся одновременно и сыгранных вскоре после «Дневных звезд». И фотографии в жизни тоже. Не в том только дело, что лицо стало взрослым, его выражение — зрелым и серьезным и аппарат чаще схватывает печаль в глазах. Нет, в лице Аллы Демидовой, по-прежнему переменчивом и способном быть очень разным, открылась иная пластика. Девичью мягкость сменила четкая лепка: скулы, разлет бровей, твердая линия губ. Кажется, что человек нашел себя. Кажется, художник, наконец, убедился в том, что он художник.

Это было важно не только для личной судьбы актрисы Аллы Демидовой. В 60-е годы образ художника, тема ответственности таланта, долга художника перед своим временем привлекали все большее внимание кинематографистов. Героями фильмов становились П. И. Чайковский и великий иконописец Андрей Рублев, гениальный самоучка Пиросмани и Антон Павлович Чехов. Но фильмы эти не были собственно биографическими. Это были скорее проблемные произведения о творчестве и действительности, о творце как совести и выразителе своей эпохи. Личная тема актрисы Аллы Демидовой, с которой вступала она в большое кино, совпала с одной из существенных, волнующих тенденций времени.

Через четыре года после «Дневных звезд» Демидова явилась перед зрителем в новой роли поэтессы. Это Леся Украинка в фильме «Иду к тебе» режиссера Николая Мащенко по сценарию украинского поэта Ивана Драча. «Чудо таланта» — так была названа статья М. Кваснецкой об этой роли Аллы Демидовой, помещенная в газете «Комсомольская правда». История любви Леси к революционеру Сергею Мержинскому, тяжелобольному, обреченному на смерть, была воссоздана актрисой с глубоким проникновением в духовный мир женщины, наделенной редкостным поэтическим даром и обделенной личным счастьем, больной с детства, стойкой и самоотверженной.

И снова рождение поэтических образов, озарение — самое трудное для актрисы — увлекает Демидову. В фильме была сцена, где Леся ночью у постели умирающего Мержинского сочиняет поэму «Одержимая». «Из тьмы выхвачено лишь ее лицо, жесткое, обострившееся, — описывает эту сцену критик. — Напряженный, встревоженный взгляд. Кажется, она к чему-то внимательно прислушивается, боится вспугнуть то, что рождается в ее сознании. Мысли материализуются в слова, строки, образы. У нас ощущение, будто мы подсмотрели тайну тайного, «момент истины».

Казалось, тема Демидовой-киноактрисы определилась, облик найден. Творческая натура, женщина-художник, ее борения, метания, бремя таланта, судьба — что может быть выше, увлекательнее для актрисы?

Стихия поэзии оказалась ей особо родственна. Кстати, с тех пор Демидова прекрасно читает стихи — по телевидению, в камерных концертных залах. «Эстрадного» чтения, рассчитанного на большую аудиторию, не признает, как не признает и чтения «актерского», то есть раскрытия стихов средствами «игры», «трактовки». Ей удается иной вид чтения — «авторский». Она читает так, как слышат свои произведения сами поэты, — результат глубинного вчитывания в поэтический текст, попытка воссоздать рождение стиха, как «своего», а не чужого и подлежащего интерпретации. Так читала Демидова из классиков Александра Блока, получив лестное для себя письмо от близкого друга и издателя поэта С. М. Алянского, который удивился сходству ее чтения с авторским, блоковским! Так — авторски — читает она и стихи современных поэтов. Пожалуй, только в чтении монологов Гамлета сохранился у нее легкий контур, намек актерского образа — того сценического Гамлета, о котором она мечтала в юности (как известно, существует давняя, от Сары Бернар и Асты Нильсен идущая традиция исполнения роли Гамлета женщиной).

А открывавшиеся Демидовой возможности кинематографических ролей-портретов? Казалось, она может и должна сыграть Анну Ахматову... Марину Цветаеву... Веру Комиссар-

жевскую... Впрочем, почему только роли поэтесс и актрис? Разве Софья Ковалевская или Мария Кюри — не ее героини?

Однако намечавшееся было своеобразное «амплуа», некое «амплуа великой женщины» не сформировалось, и Алла Демидова не стала неким новым биографом-портретистом, подобным Андре Моруа, на экране и в женском облике. Артистическая судьба ее складывалась по-иному. Не будем забывать, что актер — профессия зависимая.

Можно, конечно, пожалеть, что роли типа Ольги и Леси Украинки пока не появились в ее фильмографическом списке, что, скажем, некий беглый и самый первоначальный эскиз облика Ахматовой Демидова предложила лишь «косвенно», сыграв в гриме Анны Андреевны роль научного сотрудника блокадного ленинградского «Эрмитажа» в фильме «Всегда со мною»... Так или иначе, она обнаружила тяготение к разнообразию, а не единообразию, к несходству, а не к узнаваемости уже в тот самый, примечательный год своих пяти дебютов в центральных ролях.

Ее волнует не только исключительность женской судьбы, но и ординарность — ведь это тоже качество, достойное анализа! Не только благородство и щедрость души, но сухая расчетливость и хитрость. Привлекает разный материал искусства. И современность, конечно — это больше всего! — и прошлое, классика. В кино принесла актриса свое мастерство перевоплощения, которым так уверенно владеет на сцене. И возникает такая парабола ее кинематографической судьбы: полностью раскрывшись и утвердив себя в ролях Ольги из «Дневных звезд», в Лесе Украинке, самых кровных и наиболее близких к ее собственной индивидуальности, Демидова сознательно «уходит от себя», пускается в море жизни, в множественность иных характеров. И в этом реализует свою первую, детскую мечту об искусстве. Ведь еще девочкой записала она в дневнике: «Какое же это счастье — быть актрисой! Сегодня ты живешь в XVI веке, завтра — в XX, сегодня ты королева Англии, завтра — простая крестьянка. Ты можешь по-настоящему пережить любовь, стыд, ревность, разочарование через великие творения и великие роли. Тем самым ты как бы расширяешь свою жизнь. А чем шире и многообразнее жизнь — тем меньше страха перед смертью».

За десять лет Алла Демидова снялась более чем в двадцати фильмах. Это много, особенно если учесть, что она — театральная актриса, занятая в основных спектаклях репертуара «Таганки». Среди фильмов и ролей

«Щит и меч». Ангелика

Демидовой были очень хорошие, просто хорошие и неудачные. Но — с этим согласятся не только поклонники актрисы — для нее самой роль всегда есть ответственность, в «полноги» Демидова играть не умеет, «между прочим» ничего не делает.

Маленький пример: роль Потаскушки в двухсерийном фильме «Бегство мистера Мак-Кинли». Если стремиться к фактической точности, надо назвать это не ролью, а эпизодом, прямо не связанным с сюжетом и занимающим в огромном метраже картины всего лишь семь минут. За эту работу Алла Демидова удостоена Государственной премии СССР. И понятно почему!

В условном, фантастико-публицистическом действии фильма, происходящем в некой вымышленной стране и в эталонном «обществе потребления», вдруг появляется существо, вызывающее у вас острую, щемящую, за душу хватающую жалость. Существо абсолютно реальное, несмотря на всю условность ситуации, незнакомое при всей кинематографической банальности своей собственной персоны: привокзальная шлюха, полупьяная и ярко раскрашенная. Она переругивается с барменом и какими-то другими подозрительными типами, говорит на вульгарном жаргоне и рассказывает мистеру Мак-Кинли, забредшему в этот кабак, о своей погибшей любви, о каком-то Гарри, который был «до черта красив» и у которого на шее была «синяя жилка», и «если бы не эта чертова война...».

Был ли Гарри или он только мечта, как Рауль у Насти из горьковского «На дне», и где, если он был, его убили: в Корее, во Вьетнаме?.. Так или иначе, но потерянное, растоптанное жизнью существо не утратило личность — так играет Демидова. Когда Потаскушка вдруг вскидывает глаза, в них светится ум, ее рука (режиссер М. Швейцер, конечно, не зря дает эту руку Демидовой на крупном плане) — само изящество и благородство, а когда, шатаясь, бедняга идет к стойке в своем коротком блестящем атласном платье, в этом проходе — пластика поруганной грации, оскорбленной, но чудом сохранившей себя чистоты.

В «заграничной» декорации фильма появляется образ, который сродни униженным и оскорбленным Достоевского, образ, оживляющий, все вокруг, духовно освещающий финал картины.

При всем несходстве ее экранных и сценических героинь (разные возраст, эпоха, характеры и т. д.), к чему актриса, по-видимому, сознательно стремится, все же всегда в них есть сама Алла Демидова. Нечто ее собственное, только ей одной присущее сохраняется как бы «нерастворенным» в образе, веет над персонажем неким облачком или аурой. Я бы определила это как благородную серьезность и душевное изящество.

Десять лет — срок в искусстве не столь уж великий. Но за эти десять лет Демидова очень далеко ушла от той актрисы из Театра на Таганке, которая в числе многих своих ровесниц пробовалась на главную роль в фильме «Дневные звезды» и была утверждена, как писала об этом Алла Сергеевна, не потому, что была лучше их, а потому, что ни на минуту не забывала, «что это м о е дело». Демидова стала мастером. Она стала по-настоящему х о р о ш е й а к т р и с о й. Как ни парадоксально это звучит, но сказать это можно далеко не обо всех, кто играет и даже много играет в театре и на экране.

Снова передо мною фотографии. Это — последние, начала 80-х годов. Удивительно, но лицо будто помолодело! Разгладилась хмурость, пропала насупленность. Больше покоя. Широко раскрыты глаза. Лицо красиво.

Такие метаморфозы нам уже приходилось наблюдать. Они происходят обычно с теми актерами, которые набирают силу постепенно, кому суждено выразить себя не в быстротечной и мимолетной юности, а в расцвете зрелости. В веснушчатом парне из «Набережной туманов» еще не узнать Жана Габена, каким он станет, скажем, в картине «У стен Малапаги» — с его «тайной», с мужественной значительностью, этим даром возраста и седины. Грета Гарбо вышла на экран в комических короткометражках, в костюмном фильме «Сага о Йесте Берлинге» — в толстощекой, пыщущей здоровьем девице еще

«Иду к тебе». Леся Украинка

никак не увидеть трагических, тонких и нервных черт той, которая означила целую эпоху в киноискусстве. Лишнее уберет жизнь.

●

Мне давно хотелось взять у Демидовой интервью. Провести, например, беседу, наподобие тех диалогов художников и критиков, какие публикует на восьмой странице «Литературная газета». Хотелось расспросить ее о том, как она работает над ролью, удовлетворена ли работой, что бы хотела сыграть — словом, получить ответы на самые обычные вопросы интервьюеров.

Правда, рассказывали, что Демидова интервью не дает, что она вообще имеет в характере много странностей. Ну, например, она принадлежит к тому типу людей, которых называют «совами» и которые хорошо себя чувствуют только к вечеру (в отличие от «жаворонков» — утренних птиц). Говорили, будто она «сова» в такой степени, что утрами вообще не показывается, скрывается, сидит взаперти (хотя как же тогда она репетирует в театре, снимается в кино — ведь утренние съемки, как правило, назначают очень рано, и в шесть часов?).

Говорили также, что у Демидовой характер переменчив, подобно облику в ее ролях. Она может быть резкой и всегда нелицеприятна. Про «нестабильность» своего характера написала и сама Алла Сергеевна в книге «Вторая реальность». Прочтя эту книгу (отдельные ее главы ранее публиковались в журнале «Искусство кино» [1]), я еще больше заинтересовалась личностью Демидовой, все более пристально за нею наблюдала. Книга интересна. При всей своей видимой импрессионистичности, эскизности, она очень цельная, глубокая, продуманная.

Честно сказать, будучи знакомой с Аллой Сергеевной уже несколько лет, я не замечала за нею бо́льших артистических «крайностей», нежели имеет их любой творческий, а следовательно, сложный человек. Демидова очень скромна. Она очень тактична, воспитанна, обаятельна. Если обещает что-то сделать, в чем-то помочь — выполняет с безукоризненной точностью. Она добра и щедра, любит делать подарки, причем такие, которые особенно понравятся тому, кому предназначены.

Она умна и образованна. Ее познания в сфере литературы, истории, искусства и раз-

[1] См. «Искусство кино», 1979, № 1, 4.

нообразны, и глубоки. Мне довелось слышать ее выступление на научной конференции, посвященной творчеству А. П. Чехова, — этому выступлению могут позавидовать лучшие «узкие специалисты» — чеховеды.

Похожа ли она на актрису? Если понимать под этим типовое клише (одна известная артистка некогда учила молодых так: «Когда вы идете по улице, все должны видеть: вот идет актриса»), конечно, нет! Но соответствует ли клише истине профессии актрисы, какова она есть в наши дни? Во всяком случае, Демидова, в моем представлении, могла бы оказаться женщиной и любого другого интеллигентного труда: писательницей или ученой, художницей, пианисткой, телекомментатором. От актрисы же у нее, пожалуй, только лишь особое изящество, прекрасный вкус в одежде и... забавная привычка часто менять свой облик — и в жизни тоже. Одни знакомые Демидовой, старые люди, любящие ее, в шутку говорят, что всякий раз перед ее приходом, гадают, в каком же облике сегодня явится Алла Сергеевна?

Демидова живет высоко, на 13-м этаже дома, который выходит на Садовое кольцо. Сквозь большое окно видны крыши, улицы с высоты разбегаются внизу лучами. Если бы у слова «мансарда» была бы аналогия в русском языке и в нашем московском быту, можно было бы назвать эту квартиру мансардой по-московски — жилищем художника. Мне очень симпатична эта квартира. Ничего показного, никакой «моды», никакого «чистого стиля». Здесь просто живут, работают, читают. Много цветущих растений на подоконниках. Картины на стенах — несколько очень хороших, видимо, любимых. Небрежный, не специально поддерживаемый, а естественно образующийся уют. Много книг, мягкие кресла. Три небольшие комнаты: комната Аллы Сергеевны, кабинет ее мужа, кинодраматурга Владимира Ивановича Валуцкого, гостиная. Сибирский кот Вася дремлет на кресле. Алла Сергеевна на столике под абажуром раскладывает пасьянс.

Дома она тоже тихая, иногда веселая, а порой похожая на нахохлившуюся птицу, неприкаянная. В такие минуты она мне напоминает еще одну литературную героиню — чеховскую. Демидова играла и актрису Аркадину в «Чайке», и блистательную Раневскую в «Вишневом саде», а похожа, как мне кажется, совсем не на них, а на Катю из повести «Скучная история», образ, особенно дорогой Чехову, написанный им с сокровенной нежностью и теплотой.

Всем хороша Алла Сергеевна, но добиться от нее интервью действительно трудно. Да и жаль ее мучить — в Москве у нее мало свободного времени. Воспользовавшись тем, что она собиралась ехать отдыхать, я попросила разрешения посетить ее во время отдыха. Отдыхать она любит на Севере. Сейчас, летом, она отправлялась в Дом творчества кинематографистов «Репино» под Ленинградом. Там я ее и разыскала.

Беседа продолжалась два дня. Но подступиться к конкретной теме «Последние кинематографические работы Аллы Демидовой», ради которой и была предпринята поездка на Карельский перешеек, снова оказалось не так уж просто. Я и раньше замечала, что Демидова не любит говорить о себе и особенно о своих ролях, а об успехах тем более. Когда начинают делать комплименты ей, ее игре (а каждый привычно к этому стремится), она старается незаметно и побыстрее перевести разговор в другое русло. Почему? Ведь каждому приятно, когда его хвалят, тем более актеру, чья профессия публична и искони нуждается в ответной реакции, в успехе. И еще более, казалось бы, актрисе, женщине — это так понятно!

Но и здесь Демидова отличается от многих своих коллег и не укладывается в типовое и общераспространенное клише актрисы (хотя подобное клише создалось не случайно). Мне кажется, что Демидова не любит разговора о своих ролях из-за своей застенчивости. Наверное, застенчивость, скрытность и нежелание впускать посторонних в свой внутренний мир — такие же существенные артистические свойства Демидовой, как и человеческие.

В ее книге «Вторая реальность» едва ли не на первых страницах неожиданно возника-

«Шестое июля». Спиридонова

ет рассказ, как однажды в каком-то клубе ей довелось увидеть учебные занятия массовиков-затейников. Ее поразило несоответствие профессии и физиономий, преобладавших в аудитории: здесь было много стеснительных, очень серьезных, отчаянно смущающихся ребят. Молчаливый, застенчивый, самоуглубленный массовик — наверное, такая ассоциация не зря возникла в подсознании автора книги, актрисы.

На первый взгляд это тоже странность, нелепость — может ли актриса быть застенчивой и замкнутой, если свобода самовыражения и раскованность актеру необходимы и без них просто невозможно играть? Однако в действительности можно наблюдать иное: прекрасные актеры, актеры самые крупные оказываются подверженными болезни застенчивости в разных ее формах. Великий Станиславский страдал тем, что на театральном языке называется «мышечным зажимом», то есть сценической несвободой. Л. М. Леонидову мешала боязнь темноты зрительного зала — «ямы», которая порою обострялась настолько, что он месяцами не выходил на сцену. «Звезда номер один» мирового кино, божественная Грета Гарбо была застенчива до крайности, смертельно боялась публики, никогда не бывала на своих премьерах, не подписывала автографов, скрывалась от репортеров, а о своих героинях говорила всегда в третьем лице, как о ком-то совсем чужом. Так что — бывает.

К тому же и не болезнь это для актера — застенчивость, а особое свойство артистической индивидуальности. Возможно, здесь возникает внутренняя психологическая конфликтность — стимул для преодоления. Ведь хоро-

ший писатель не обязательно тот, кто «пишет легко». Легко пишет графоман. Писатель испытывает страх перед чистой страницей, борется с непокорным словом.

Думаю, что скрытность, сдержанность, стеснительность так же, как и ум, интеллигентность, широкая образованность, входят в состав того артистического типа, к которому принадлежит Алла Демидова.

Но об этом чуть позже. Пока же сделаем предположение, что Демидова неохотно дает интервью именно в силу названных свойств своего характера.

Но вот в Репино отступать ей было некуда. Мы уселись на балконе на виду у белых берез и в близости тихого летнего Финского залива. Мягко светило нежаркое северное солнце, на столе лежала стопка бумаги и список вопросов. Из них Алла Сергеевна выбрала первым вопрос «Актер и его время». На магнитофонной ленте оказался запечатленным следующий монолог актрисы:

— Как известно, актер есть зеркало жизни, и наша профессия соединена с сегодняшним днем самой прямой и непосредственной связью.

Недаром каждая эпоха утверждает некий популярный, излюбленный образ, который создается тем или иным актером. Актер прозревает прототип в жизни, угадывает тот самый идеал, который еще смутно формируется в людском сознании, а теперь, благодаря актеру, облекается в плоть и кровь. И зритель, восхищенный образом на экране, узнав в нем то, что сам подсознательно искал, ждал, все же воспринимает его как открытие искусства и начинает следовать экранному герою, подражать ему и в важном, существенном, и внешне, в поведении, в облике.

Это большое счастье — точно воплотить идеальный для своего времени образ. Далеко не многим выпадает оно на долю. Сполна его испытала, например, в 30-е годы Любовь Орлова. Женщины тех лет мечтали жить, как ее экранная героиня, они старались подражать Орловой во всем — и в походке, и в манере говорить и одеваться.

Годы войны вызвали к жизни иной женский образ — мужественный, суровый: образ женщины в шинели. Думаю, что успех Татьяны Самойловой после войны в картине «Летят журавли» оказался реакцией на эту отошедшую суровость: возникла новая женственность, новый женский облик, актриса как бы сконцентрировала в себе черты и свойства типа, который уже складывался в людском сознании и которого ждали люди.

Можно было бы проследить и в иные, более ранние времена, и не только на нашем экране, но, разумеется, и в мировом кино эту эволюцию популярных образов, любимых героев и героинь, которая отражает скорее не историю актерского искусства, а динамику духовного сознания общества и, наверное, точнее всего — связь актерского искусства и эпохи.

Счастливое стечение обстоятельств иногда сталкивает актера со временем, и тогда мы говорим о сопричастности. Точка соприкосновения может обнаружиться лишь в одной роли, но такая роль надолго оставляет глубокий след. Например, Стрепетова стала Стрепетовой в 18 лет и благодаря одной роли, а потом все, что она играла, было как бы шлейфом ее открытия, ее соприкосновения с необходимостью. Татьяна Самойлова благодаря фильму «Летят журавли» навсегда останется в истории киноискусства. Есть еще множество примеров.

Талантливый человек на экране интересен во все времена, хотя таланты в актерской профессии бывают разные: и на разную аудиторию рассчитанные, и с разными творческими судьбами. Но это дело критики оценивать результаты, вклад художников в искусство. Я же просто делю бесчисленное множество актеров на три типа.

Одни всегда играют свою собственную индивидуальность, свою тему, в общем, и не заботясь, насколько она совпадает с духовной потребностью жизни. Поэтому они то приближаются к сознанию современников, то расходятся с ним.

Вторые прислушиваются к жизни, всматриваются в характеры, лепят типы. Но, оставаясь актерами, то есть людьми, зависимыми

«Живой труп». Лиза

слишком от многих факторов и обстоятельств (в кино — от сценария, режиссера, группы, партнера, своего собственного настроения, наконец), не доводят своих замыслов и намерений до искомого ими, желаемого ими результата.

Третий и самый для меня прекрасный тип — актер, который может встать над самим собой и повседневностью актерского житья, над профессиональными интересами, даже над жизнью, подняться к высотам истинного искусства. Таких мало. Это высота, к которой можно лишь стремиться.

Я же принадлежу ко второму типу актеров. Мне многое интересно, многие роли хотелось бы сыграть. Но мои замыслы и намерения очень часто расходятся с конечными результатами, видимо, из-за слабости в преодолении разнообразных препятствий вовне, а главное, в самой себе.

Сделав такое вступление, Алла Сергеевна Демидова стала весьма жестко анализировать свои роли, и прежних лет и новые, как бы глядя на них из зрительного зала со стороны, хотя и заявила только что: оценка результата есть, мол, дело критика. Получалось интервью, где актриса и критик словно бы обменялись функциями. Мне, интервьюеру, приходилось и вступать в спор, и отстаивать перед оппонентом — Демидовой — и замыслы актрисы, и их реализацию на экране.

Поначалу я задала вопрос о том, какое значение для ее пути имел образ Марии Спиридоновой в фильме Юлия Карасика «Шестое июля» и как она относится сегодня к этой своей работе.

Мне было интересно услышать ответ актрисы еще и потому, что перед поездкой к ней я специально пересмотрела фильм, по нескольку раз прокручивая демидовские сцены. Игра актрисы поразила меня своей свежестью и сегодняшним звучанием, а кинокартины, как известно, быстро стареют. Правда, за постарением может наступить, и часто наступает, «вторая молодость», а то и третья, и вечная, но интервал в десятилетие — проверено — самый невыгодный для фильма, для роли в кино. То, что вчера восхищало, сегодня, как правило, выглядит старомодным, и надо ждать завтра, чтобы оно взволновало снова. Так, боялась я,

могло произойти и со Спиридоновой, сыгранной Демидовой в 1968 году. С этим чувством и пересматривала «Шестое июля».

По выходе его в свет рецензенты много писали о Спиридоновой, к ней возвращались критики в статьях об актрисе. Демидова сыграла сильно, и для кино был нов образ этой реальной исторической личности, лидера партии левых эсеров, главы мятежа, поднятого в июле 1918 года против революционного правительства. Мария Спиридонова, прямой политический противник большевиков, представала на экране как характер крупный, незаурядный. Биография профессионального революционера, полная самоотверженности и лишений, тюрьма, каторга, чистота субъективных намерений и убеждений этого человека — все настойчиво подчеркивалось и в тексте, и в режиссерском решении Юлия Карасика. Спиридонова — трагическая фигура революционной истории и героиня трагедии на экране. Слепой уверенностью в правоте своего партийного дела — дела проигранного, фанатичной преданностью идее — идее, которую революция отвергла, глубокой искренностью потрясала Спиридонова, какой играла ее Алла Демидова. Наш кинематограф, имея большой опыт историко-революционного фильма, пожалуй, все же еще не знал подобного портрета идейного противника.

В черно-белом, аскетическом, стилизованном под хронику октябрьских лет экранном изображении, в многофигурной композиции из мужских портретов (партийные деятели, иностранные дипломаты, чекисты, солдаты, московские обыватели и т. д.), в реконструированном по часам и минутам трагедийном июльском действе возникал женский лик, высвеченный странноватым светом, чуть зловещий. То ли учительница, то ли суфражистка; белая блуза с черным галстуком, английский строгий костюм; прямой пробор делит мягкие светлые волосы, на затылке собранные в пучок; худощава, стройна, изможденные черты едва ли не красивы — такой входит в кадр Мария Спиридонова.

Сдержанность — общий контур образа. Сцена — заседание предсъездовской комиссии. Вошла, поздоровалась с Лениным, с другими, села за стол, подписала поданную секретарем бумагу, сосредоточенно слушает выступающих. Но камера, наблюдая за нею, фиксирует непрестанное нервное движение, сеть еле заметных жестов: постукивание карандашом по столу, беспокойство рук — потерла ухо, погладила щеку, словно бдительно скрывает мучающий ее тик. Когда встала и начала ходить, заложив руки за спину, ясно увиделось: шея у нее кривая, а голова клонится набок. Ясно, что это человек болезненно нервный, возможно, тяжелобольной, сохраняющий форму ценой огромной выдержки, дисциплины и самоконтроля. Встает судьба, биография.

Когда пересматриваешь «Шестое июля» сегодня, по прошествии более чем десятилетия после премьеры, в игре Демидовой проступает то, что тогда было менее заметно за новизной самого типа и его смелого общего очерка: тончайшая психологическая проработанность образа. Спиридонова индивидуально конкретна до мельчайших подробностей поведения. Каждая минута ее экранного существования наполнена, исчерпана актрисой до дна той ситуации, в которую поставлена героиня. Но за этим постоянно ощущается и иное: предначертанность судьбы, определенный психический склад, историческая эпоха. Характер перерастает в обобщение.

Обо всем этом я и говорю Алле Сергеевне. Она слушает внимательно, но недовольно.

А. Демидова. Мешает излишняя определенность. Рисунок слишком жесткий. Спиридонова у меня бесполое существо. Следовало бы играть мягче, женственнее. Например, в сцене, где ее разоружают, надо было мягко и беспомощно положить на стол револьвер. Тогда возникла бы жалость — чувство, которого Спиридонова все же, по-моему, заслуживает. И образ от этого стал бы многосторонним.

Н. Зоркая. Может быть, сцена ареста, то есть, по существу, жизненного краха, была бы еще драматичнее, если бы вобрала в себя и такой оттенок, — вам виднее. Но давно ли вы смотрели картину «Шестое июля» в последний раз?

А. Д. Давно. С тех пор не пересматривала, но помню хорошо.

«Бегство мистера Мак-Кинли». Потаскушка

Н. З. Тогда позвольте мне на правах «сегодняшнего зрителя» поспорить с вами относительно неженственности вашей Спиридоновой. Мне кажется, что она как раз женственна. Именно это проступило сегодня в образе. Только это не сыгранная или смягчающая «краска», а как бы подпочва или грунт образа, что сказывается в изяществе движений, том самом, которое именуют «врожденным», — свободна и изысканна поза Спиридоновой, когда она садится на стул у рампы на сцене Большого театра, призывая эсеров — делегатов съезда к долгому сопротивлению, к сидячей забастовке.

Только — так читается — это женственность искаженная, изуродованная, как догадываешься, и той травмой, которую пережила Спиридонова в прошлом, и — еще больше — той ролью, которую добровольно избрала она для себя в революционной деятельности. Ведь она у вас не просто партийный функционер, не правда ли? И даже не политический лидер крупного масштаба и только. Она душа эсеровского дела, знамя, пифия, визионерка. Недаром на трибуне суховатая трезвость, логика сразу покидают ее, и власть над ней берут эмоции. В речи на съезде, когда она пытается склонить большевиков против Брестского мира, у нее в воображении мечутся картины, страшные и жалостные: «грабители, ворвавшиеся в наш дом», «они убивают наших братьев, насилуют наших сестер...» Сдержала спазму в горле, не дала волю слезам. Конечно, Спиридонова — профессиональный оратор, опытный, умелый, каких немало было среди левых эсеров, но ее красноречие и эмоциональность, апелляция к сердцу — чисто женские.

А. Д. И все же во второй речи Спиридоновой, произносимой с крыльца, есть моменты чрезмерной взвинченности в средствах выражения. Но здесь я хочу немного оправдаться. В сценарии эта речь следовала сразу после ареста Дзержинского, который я отыгрывала спокойно. Не глядя на него, говорила тихо: «Разоружите его...» Внутреннее предгрозовое напряжение должно было разрядиться. Потому прорывающаяся в речи истеричность казалась мне законной.

Но при монтаже фильма режиссер разрубил этот большой кусок на два. Речь оказалась отделенной от ареста Дзержинского и обособленной. Оттого и возникает ощущение чрезмерности.

Н. З. Знаете, что здесь помогает вам, по-моему? Образ построен у вас настолько точно, что каждое новое появление Спиридоновой дает еще один ракурс портрета. К тому же Спиридонова живет в нашем зрительском сознании, не только находясь в кадре. За нею тя-

нется словно бы световая полоса, какой-то эмоциональный шлейф. Она для нас присутствует во всех событиях рокового дня мятежа — шестого июля, — мы о ней не забываем. А тут пространство вокруг Спиридоновой расширяется, со средних планов камерных заседаний она выходит на общие планы города, в массовку, в толпу. Приказ арестовать Дзержинского Спиридонова отдала очень тихо, даже мягко. Сейчас она красива. Сидит, опустив голову, без коварства, без злорадства, скорее с чувством выполненного тяжкого долга, который возложен на нее свыше. Она похожа на сектантку, тайную хозяйку этого логова-штаба мятежа, на хлыстовскую богоматерь.

Все на пользу образу, все в счет! На ней уже не тот унылый учительский костюм, в котором она появилась, а белое с кружевной вставкой нарядное платье. Переоделась, будто готовится к радению. Нет, не то — будто к самосожжению в лесном скиту, вот точно. Как раскольницы-самосожженки — в белом, с тонкими свечами в руках — в финале «Хованщины» Мусоргского. Интересно, предусмотрено ли было это переодевание в белое или так получилось случайно?

А. Д. Часто бывает трудно определить, что случайно, а что — нет. Например, у меня случайно вышло, что Спиридонова кривит шею. И, наверное, все же не случайно. А с костюмом были муки. Сохранились кинокадры Спиридоновой, я их смотрела. Она была дочерью генерала, носила корсет, большую шляпу с перьями. У нее были широкие черные брови. Мне надели черный парик, корсет, красивую широкополую шляпу. Получилось похоже на хронику, но могло меня увести в трафаретные костюмные роли. Мне нужен был, я чувствовала, костюм с современными линиями, из современного материала. Такой по моей просьбе и сшили не на студии, а в ателье, но размером на два номера больше, чем мой. Мне казалось, что опущенные плечи, складки невольно вызовут у зрителя чувство, что моя героиня обречена.

Н. З. А во время речи на крыльце, когда она отправляет в бой вооруженный отряд мятежников! Знаете, кого напоминает ваша Спиридонова? Боярыню Морозову 18-го года! Вся ее речь — словно бы поднятая рука с двуперстием, как у суриковской героини, когда уже тронулись сани. Да и жест, которым она напутствует отряд, похож. А своды узорного крыльца в русском стиле — как бы рама картины, они еще усиливают сходство.

А. Д. О двуперстии я не думала, но возможно, что память подсказала мне жест моей бабушки — старообрядки.

Н. З. И все это ведь — женственность, но только особого типа, чисто женская натура — русская, истовая, раскольничья. За перипетиями партийной и фракционной борьбы, чем без остатка поглощена Спиридонова, за всей ее сдержанностью, за безупречно корректным, я бы сказала — западным стилем поведения интеллигентной и даже рафинированной женщины 10-х годов нашего столетия, и при всей свойственной вашей игре социальной точности, встает второй план — мятежница, заговорщица, самосожженка. Трагедия фанатизма, крах слепой и самозабвенной преданности символу веры как таковому. Думаю, что контрасты — мягкость, обаяние или улыбка — здесь были бы излишни.

А. Д. И все же мне сейчас претит локальность, определенность. И в этой роли и вообще. Только черное и белое. А может быть, нужно их смешивать, не бояться серого — хотя бы чуть-чуть?

Когда я снималась в «Шестом июля», я и в жизни вдруг стала категоричной, безапелляционной — даже знакомые жаловались. Это я от Спиридоновой не могла избавиться, хотя и стремилась.

Не так давно я согласилась сниматься у того же режиссера, Ю. Карасика, в экранизации «Стакана воды» Скриба. В герцогине Мальборо, моей героине, постановщику виделся характер, родственный Спиридоновой. Леди Мальборо — первая статс-дама, государственный деятель, политическая интриганка. Но с выхода в свет «Шестого июля» прошло уже немало лет, вкусы изменились, многое стало неинтересным.

Я искала в роли новое. Колорит эпохи прежде всего. Английский XVIII век, когда происхо-

«Отец Сергий». Прасковья Михайловна

дит действие у Скриба, — время манерное, куртуазное. Люди любили и умели жить, ценили культ жизни, игры, изящной беседы. Я шла от живописи Гейнсборо, от ее сизо-голубых нежных тонов, воздушной легкости взбитых высоких причесок. И в таком воздушном облике и серебристой оболочке — жесткая политика, железная рука.

Леди Мальборо давно у власти, пресыщена ею, тяготится. Хотела бы жить, как другие женщины вокруг, плести легкое куртуазное кружево. Но — не может: личность уже искажена властью, силы души растрачены. Вот в чем заключался для меня смысл любовной истории, тайной страсти, которой воспылала герцогиня Мальборо к юному прапорщику Мешему.

Но такому решению образа противился жанр фильма, избранный постановщиком. Карасик ставил «Стакан воды» не как комедию, а как историческую хронику «всерьез». Его интересовали придворные интриги, вражда герцогини Мальборо с Болинброком, политические пружины борьбы. Но ведь борьба-то развертывается вокруг юного Мешема, в которого влюбились разом бедная девушка Абигайль, видавшая виды первая дама государства и сама королева! В результате железная рука есть, женщины — нету.

Н. З. Как остроумно и неожиданно вспомнили вы о Гейнсборо, его эстетике! Интересно... Ведь обычно в герцогине видели «вамп». Вспоминается Гоголева в классическом спектакле Малого театра: горящие черные глаза, платье — красное с черным, картинные складки плаща, бурные страсти... И вдруг совершенно иной, действительно «гейнсборовский» облик: полутона, пастель, прищур глаз, строгий вид. Гер-

цогиня тиха, хитра, зябко кутается в пушистый светлый мех. Своей влюбленности в юнца она стыдится перед самой собой. Стыдится и... робеет. Что-то почти трогательное есть в ней, и блуждающая по лицу улыбка, которую она, великий дипломат, не может скрыть при приближении красавца Мешема. Теряется, чуть ли не как девушка. И уж как хотите, но ее жаль в финале, когда, потерпев полное фиаско и в любви, и в интригах, опальная дама удаляется, и взгляд ее выражает настоящее отчаяние. Вы нашли слабость в этой стальной женщине. Любовь не сделала ее человечной, нет. Но, свободно распоряжаясь армиями, лордами, пэрами, палатой и оппозицией, она оказалась бессильной перед нормальным женским чувством. Не хватает, наверное, лишь ироничности, комедийной игривости, той самой куртуазности, о которой вы говорите. Но к этому не располагал фильм. К тому же и актерский состав «Стакана воды», к сожалению, не превратился в ансамбль. Уж очень оказались здесь разными Лавров, Белохвостикова, Светлана Смирнова. Каждый, кажется, пришел из своего собственного фильма и остался сам по себе. Но это касается уже не вас, а режиссуры.

А. Д. И у меня на экране тоже все слишком уплотнено. Воздуха нет. Хотелось бы видеть и длинные проходы герцогини по бесконечным анфиладам дворца — ведь она здесь полновластная хозяйка, и унылое одиночество в кресле в своей комнате у окна — одна со своей прошедшей жизнью, безрадостными мыслями и усталостью. Все это, к сожалению, осталось за кадром...

Мне сейчас не нравятся все мои роли, исключая, пожалуй, только Раневскую из «Вишневого сада» — спектакля Театра на Таганке. Остальные же роли удручают меня своей предвзятостью, определенностью. Слишком много в них одержимости — от Ольги, от Спиридоновой. Разве не так? Даже в Потаскушке из «Бегства мистера Мак-Кинли» — одержимость своей незащищенностью от жизни. Я не умею играть быт, жизненную конкретность. Мне ближе тот жанр, где, если так можно выразиться, «у Офелии нет насморка», то есть существует некая очищенность идеи, концепции. Однажды попыталась сыграть абсолютно жизненно, максимально конкретно — Катю в картине «Ты и я» Ларисы Шепитько. Не получилось.

Н. З. Мне хочется напомнить вам ту «формулу таланта» Аллы Демидовой, которую вывели критики на основании первых работ, принесших вам известность. Вот, например, что писали в самом начале 70-х годов: «Трагизм и обреченность ее героинь составляют существо актерского таланта Демидовой». «Замкнутость на один лишь полюс драматизма — вот общий знаменатель ее ролей». «Хотелось бы увидеть ее в роли Жанны д'Арк, тем более что Жанну актриса уже сыграла во многих ролях».

Все это говорилось десять лет назад. Но дальнейший путь актрисы Демидовой вел отнюдь не к «повторяемости трагедий», а к разнообразию жизненных характеров и судеб. Путь оказался не закреплением на взятых позициях, а исканием, разведкой незнакомого. И насколько тоньше других критиков заметила В. Шитова, что «ваше лицо, как холст — пиши любой портрет», имея в виду, конечно, не отсутствие физиономии или всеядность, но широкий диапазон актерских возможностей. Образы последних лет: и Раневская в «Вишневом саде», и Василиса Милентьевна в «Деревянных конях», и Пульхерия Александровна Раскольникова в «Преступлении и наказании» — в театре, а также Потаскушка в «Бегстве мистера Мак-Кинли», полубезумная ясновидящая Катлина в «Легенде о Тиле», Волшебница в «Аленьком цветочке», Прасковья Михайловна в «Отце Сергии» — в кино. Разве повторяется в них хоть одна какая-либо черта характера, сходны средства выражения?

Поэтому, мне кажется, неправомерно было бы приписывать вашим героиням, последовавшим за Спиридоновой, некую «хроническую одержимость». Раньше это делали критики, а теперь вы сами — вот что выходит. А если взглянуть на Прасковью Михайловну в «Отце Сергии» — это воплощение добра, благородного смирения и душевного света? Или на Василису Милентьевну в спектакле «Деревян-

ные кони» Ф. Абрамова? Ведь эти женщины ну никакого отношения не имеют к трагическим пифиям! Или вы снова скажете: «не получилось»?

А. Д. Нет, не скажу, что совсем не получилась Прасковья Михайловна. Но и что совершенно получилась, не скажу.

Льва Николаевича Толстого надо играть эпичнее, спокойнее, несуетливо, менее дробно, чем играю я. Но в данном случае мне видны причины, почему у меня возникла излишняя нервность. Во-первых, Пашенька поставлена в фильме (как и в повести) в особое положение и композиционно, и по сюжету. Она появляется в конце, сцена ее в отличие от всего фильма — цветного — снята черно-белой. Пережив нравственные страдания, ошибки, разочарования, падения, поиски, отец Сергий идет в какой-то уездный город, где живет Прасковья Михайловна, вдова, теща чиновника-пьяницы, а в далеком прошлом Пашенька — подруга детских игр Степы Касатского, жалкая, нескладная, постоянная жертва мальчишеских насмешек. Толстой пишет, что Пашенька представлялась Сергию спасением. Увидев ее, полную забот о внуках, о пьющем зяте, о доме, увидев ее бедную, бесхитростную жизнь, он понимает, что сам он жил неправильно, в гордыне, а жить надо просто, не для себя, а для людей — как Пашенька.

Я вошла в группу «Отца Сергия» позднее других, но по пробам с С. Ф. Бондарчуком и по знакомству с режиссерским замыслом И. В. Таланкина знала, что первая половина фильма играется широко, уверенно, большими кусками. Мне необходимо было работать как бы «перпендикулярно» Бондарчуку, найти какую-то иную манеру, подчеркнуть отличие Пашеньки от других персонажей. Отсюда, наверное, и родились излишняя суетливость, дробность, игра на «оголенных нервах».

И еще: одновременно со съемками в «Отце Сергии» я репетировала в Театре на Таганке «Преступление и наказание» Достоевского. И, видимо, подсознательно «перетащила» Достоевского в Толстого. Все-таки Пашенька у меня блаженная, она из Достоевского.

«Деревянные кони». Василиса Милентьевна. Спектакль Театра на Таганке

Н. З. Думаю, автор «Отца Сергия» не обиделся бы на вас. Ведь Пашенька — самый «достоевский» образ у Л. Толстого. Она близка и Катерине Ивановне из «Преступления и наказания», и штабс-капитанше Снегиревой из «Братьев Карамазовых». Только темперамент другой. По-моему, именно такой, как у вас в роли Пашеньки.

Сцена в доме Прасковьи Михайловны в фильме полна бытовых подробностей, даже перегружена. Но, как справедливо сказал С. Ф. Бондарчук, вам «удалось сосредоточить внимание не на бытовой, а на духовной стороне Пашенькиного существования». Нельзя не согласиться. Запоминается не ее торопливость, суета, растерянность. Пашенькины глаза запоминаются — «прекрасные», как пишет Толстой, «лучистые», как у любимых его героинь. Глаза и улыбка — милая, смущенная, моло-

«Гамлет».
Гертруда.
Спектакль Театра на Таганке

дая — у этой старой женщины. И еще руки, благородные руки, сохранившие изящество при всем Пашенькином черном труде. Она — дворянка.

И еще — с первого появления в кадре и до конца — душевное благородство, достоинство, сохранившаяся юность сердца. Пашенька сродни вашей Милентьевне из «Деревянных коней» Федора Абрамова. Несколько раз смотрела я спектакль и всякий раз дивилась этому вашему творению. Не тому, конечно, что вы играете глубокую старуху — возрастные роли для вас не новость. Но тому, к а к играете целую прожитую жизнь, любовь, материнство, долг, горе и невечерний свет этой прекрасной души. С максимальной строгостью, лаконично, со скупым текстом, в одной статической мизансцене, можно сказать, одними глазами.

А. Д. Милентьевна была театральной заготовкой для Пашеньки, да. Но «Отец Сергий» явился для меня продолжением работы над классическими образами — они для меня составляют единую линию.

Вот вы меня ругаете за негативную оценку большинства моих ролей. Это в вас сказывается высокомерие, свойственное критикам вообще и столь заметное актерам. Вы, критики, считаете, что одни вы все понимаете и судите правильно. Почему? И я вижу, когда плохо, а когда хорошо. И вы видите. Я ведь сознательно иду в классике на риск и на эксперимент, поэтому, может быть, чего-то добившись, и пропускаю (или недоделываю).

Играть классику и легко и трудно. Легко, потому что здесь широкое поле для выбора собственной тропинки. Трудно, потому что классика обросла предвзятыми мнениями, легендами, традициями восприятия. Роль до тебя уже сыграна и в первый раз, и в сотый. В литера-

турных воспоминаниях, в устных рассказах живет память о тех, кто играл ее превосходно. Существует и штамп исполнения.

В первый раз я столкнулась со всем этим, когда играла Лизу Протасову в фильме «Живой труп» режиссера В. Венгерова. Кажется, до нашей было шестнадцать экранизаций пьесы Л. Толстого. Но странно: кого ни спрошу, Лизу никто не помнит, хотя ее играли хорошие актрисы. Помнят цыганку Машу, Федю Протасова, Лизу — нет. А по пьесе у нее очень яркая роль. В чем же дело?

Я поняла: Лизу всегда оправдывали, играли несчастной, с кружевным платочком у глаз. Но Толстой написал ее, мне кажется, по-другому. Лиза корыстна и зла. Она знала, что Протасов жив, что самоубийство его мнимое, вышла замуж за друга семьи. У нее все предусмотрено, рассчитано, рационально. После выхода фильма в свет я получила много писем от зрителей. С такой трактовкой спорили, но Лиза на какое-то время запомнилась. Впрочем, сейчас бы я ее сыграла по-другому...

Чтобы вас позабавить, расскажу случай, который произошел со мной на съемках фильма «Живой труп». Однажды я сидела в вынужденном бездействии и ожидании в гримерной. Съемки фильма шли уже месяц, но все еще не было актрисы на роль цыганки Маши. Множество претенденток приходило на студию пробоваться, в гримерной лежал костюм для очередной Маши. От усталости и скуки я надела черный парик, монисто, загримировалась, накинула цыганскую шаль. В это время вошли режиссер Венгеров и Алексей Баталов, исполнитель роли Протасова. Они меня не узнали, приняли за актрису, пришедшую на пробу. Но я не выдержала обмана и скоро «рассекретилась». Сделали пробу и решили снимать меня в Маше, а на роль Лизы найти другую актрису.

Это оказалось невозможно, потому что Лизу уже давно снимали, затрачены были деньги. Тогда я стала уговаривать режиссера, чтобы мне дали сыграть обеих: и Машу, и Лизу. Доказывала, что это логично: Федя, как почти все мужчины, любит всю жизнь один тип женщин, и, уйдя от Лизы, он пришел к ней же, только цыганке. Венгеров на это не пошел, я осталась Лизой. Но было мне жаль. В этом поступке сказался, видимо, мой «зуд эксперимента» в классике.

В роли королевы Гертруды из «Гамлета» (в Театре на Таганке) мне тоже захотелось пойти непроторенным путем. Гертруду обычно играют сообщницей Клавдия, жертвой порочной любви (у Шекспира, кстати, никаких прямых слов об этом нет). Для меня же образ начинался со слов Призрака о Гертруде: «Кто волей слаб, страдает больше всех». Гертруда — слабая женщина. После неожиданной смерти мужа, за которым она была как за каменной стеной, растерялась. Не знает, кому отдать власть. Гамлета не понимает — фактически до самой сцены в спальне. Он странный, к тому же еще студент. Ближе и понятнее всех кажется Гертруде брат покойного мужа, короля. Она решается на компромисс со своей совестью ради государства. Это, так сказать, брак по расчету. Но когда Гамлет «повернул глаза зрачками в душу», когда Гертруда узнает, что невольно стала сообщницей убийцы, она идет на самоубийство: берет бокал, зная, что вино отравлено.

Я долго мечтала сыграть Гамлета, готовила роль три года, до самого выпуска из театрального училища, потом даже репетировала в Театре имени Маяковского — Н. П. Охлопков хотел ввести меня в свой спектакль. Я тогда уже работала в любимовском театре, только что организованном, и ради Гамлета ушла на целый месяц, а потом вернулась, так и не доведя своего принца Датского до сцены. Но ничего не пропадает! Мне кажется, я сыграла роль Гамлета в других своих любимых ролях: и в Ольге, и в Лесе Украинке. И в его матери — Гертруде.

Н. З. Вы сказали, что к Раневской в «Вишневом саде» вы относитесь как-то по-иному, нежели к остальным ролям последних лет. Почему?

А. Д. Мне очень нравится режиссерский замысел А. Эфроса — по трактовке чеховской пьесы, по ритму, по ассоциациям.

Вспомните начало спектакля. Рассвет. Ранняя весна. Морозный утренник. Ожидание

приезда. В доме никто не спит, все на ногах, суета. Лихорадочный, тревожный ритм врывается в спектакль с самого начала и готовит такое же лихорадочное поведение Раневской. Шесть лет не была она в России, жила в Париже бурно, нервно. В этом имении умер муж, здесь утонул семилетний сын, отсюда она «бежала, себя не помня». Здесь каждое воспоминание — и безмятежный мир детства, мир ясных чувств, безвозвратно ушедшего, и боль. На чем остановить беспокойный взгляд, за что ухватиться, чтобы вернуть хоть видимость душевного спокойствия?

Раневская — роль-тема, тема болезни и гибели целой эпохи, класса. Это не дворянские гнезда Тургенева, это конец XIX — начало XX века, среднее, обедневшее дворянство, Всемирная выставка в Париже, электричество, телеграф, кинематограф. Приметы нового времени, иные ритмы жизни не миновали и последнего островка — вишневого сада. Сад обречен, его сминает время. И можно ли ощущение обреченности, неминуемой гибели играть элегически спокойно? Некоторая излишняя взнервленность, обостренность реакции, может быть, иных шокирует. Но сквозь это можно раскрыть напряженное ожидание беды, краха, смерти.

На премьере «Вишневого сада» присутствовал П. А. Марков — патриарх нашей театральной критики, долго работавший в Художественном театре вместе со Станиславским и Немировичем-Данченко. Ему понравилось.

Вскоре у Павла Александровича был юбилей, и он попросил, чтобы мы показали отрывок из спектакля на торжественном концерте в Доме ученых. Я в концертах свои спектакли не играю, но ради Маркова решила сделать исключение. Выбрали сцену с Петей Трофимовым, его играет Золотухин.

Я очень волновалась. Ну хотя бы — в чем мне выходить на сцену? В платье из спектакля и гриме — неуместно. Дома я обычно хожу в длинных юбках. Решила: так и выйду, в домашнем платье.

Приезжаем. В зале — все «старики» МХАТа, И. С. Козловский... Я, волнуясь, брожу за кулисами, а в зале показывают хронику: заснятую на пленку сцену Раневской — О. Л. Книппер-Чеховой с Петей Трофимовым! Рисованный задник, вальс... В зале плачут. Сцена в хронике идет 20 минут, у нас — 5! Ну что делать нам с Золотухиным?..

Так встретились две театральные эпохи, два искусства. Классика подобна шару, у нее тысячи точек соприкосновения с современностью.

Н. З. В кино вы тоже играли Чехова — Аркадину в «Чайке». Есть в этой роли нечто общее с Раневской — в подходе, в трактовке?

А. Д. Нет, слишком разнятся в целом режиссерские решения. И чеховские пьесы разные. Да и своей Аркадиной я не могу поставить «плюс» по результату, хотя замысел мне казался интересным. К сожалению, я уже в работе понимала, что благие намерения не выльются в задуманное. Аркадина для меня прежде всего актриса. Конечно, в этой роли нужно играть не только профессию, но ключ к роли был для меня именно в ней. Аркадина — актриса-профессионалка, гастролерша. Быт, привычки, психика — все у нее иное, чем у остальных персонажей. Правда, мы видим Аркадину только во время отдыха, но по каким-то репликам, по точности ее реакций догадываемся, что актриса она талантливая. Она — не барыня, она — актриса, а актерская психика больная, подвижная, как маятник: чуть качнулся, и возникает «я — чайка», чуть вернулся назад, и уже другая крайность: рационализм, самоконтроль, сухость, манерность. Сейчас Аркадина отдыхает, покойна, но достаточно любого столкновения, например, ссоры с сыном, как баланс нарушается и сцена кончается истерикой.

Аркадина осталась для меня скорее заявкой на роль Актрисы, которую я бы хотела сыграть. Еще дважды делала я подобные заявки: в ролях Нины Сергеевны, современной провинциальной актрисы в фильме «Визит вежливости» Ю. Райзмана, и Светильниковой из «Повести о неизвестном актере» А. Зархи — актрисы, которая еще не нашла своего места в искусстве, может быть, никогда его не найдет, а может, талант у нее есть, но

«Вишневый сад». Аня — Н. Чуб, Раневская — А. Демидова. Спектакль Театра на Таганке

еще не проявился, так как не было благоприятных обстоятельств.

Н. З. О «Визите вежливости» мне в свое время довелось писать — еще одна ваша прекрасная роль. Там, насколько я поняла, иной баланс — между закулисным существованием актрисы, прозой жизни и преображением на сцене, той самой «второй реальностью» искусства, которую вы вынесли в заглавие своей книги об актерской профессии. Стареющая, чуть даже смешная сутулая женщина на репетиции, шуточки, словечки, изношенная, вытянутая вязаная кофта. И вдруг на сцене — молодая стройная красавица, жительница древней Помпеи, темпераментный монолог, обращенный в зал. А вот она снова в жизни, у автобусной остановки после спектакля, в затрапезном пальто, с авоськой в руках. Здесь-то главная тема в последний раз находит воплощение в замечательно точной детали, в блике актерской игры: Нина Сергеевна приглашает автора пьесы, поджидавшего ее у театра, чтобы выразить свое восхищение сегодняшним спектаклем, на «Испанского священника» — она там тоже играет и постановка хорошая. И в ту минуту, когда она произносит слова «Испанский священник», на ее усталом и увядшем лице словно бы появляется отсвет огней рампы, пробегает лучезарная улыбка помпеянки Лючии. Происходит еще одна вещь, может быть, вовсе не предусмотренная ни вами, ни постановщиком «Визита вежливости», а именно: большой, громоздкий, с перебросками в пространстве и времени — от Неаполитанского залива до Севастополя и от Древнего Рима до наших дней — многотемный фильм как бы фокусируется в тему искусства, всепобеждающего творческого духа.

Интересно, что режиссеры часто приглашают вас на роли, пусть и небольшие по объему, но исключительно важные по значению. И вы-

пускают ваших героинь в финале, под занавес, чтобы они запали в память зрителя. Смотрите: в «Отце Сергии», в «Визите вежливости», в «Бегстве мистера Мак-Кинли», наконец, — там ведь сцена вашей Потаскушки тоже приберегается до самого финала.

А. Д. Думаю, это непредумышленно...

Н. З. Алла Сергеевна, из нашей беседы ясно, что вы не только строги к своим ролям, строги чрезмерно, но ясно также и то, что все они так или иначе внутренне для вас связаны, вытекают одна из другой или, возможно, одна другую корректируют, словом, являются закономерностью в каждом случае выбора, вашего согласия сниматься. Не могли бы вы тогда сами определить направление своих поисков, ну, скажем, контур вашего пути актрисы, его основной маршрут? То есть общий вопрос «актер и время» конкретизировать так: «Время и актриса Демидова»?

А. Д. Но может ли человек оценить, насколько его труд отвечает времени, насколько он сам вписывается в свое время?! Я попробую сказать о другом, более частном и субъективном — о том, что волновало меня в разные годы, что казалось особенно существенным, какие задачи привлекали. То есть взглянуть на пройденный путь ретроспективно, с определенного рубежа в профессии и в жизни. Ибо пятнадцать лет профессиональной работы, как у меня, уже могут служить таким рубежом (я считаю время с окончания училища и с начала работы в театре). Срок, конечно, небольшой, чтобы оставить после себя какой-то след, но достаточный, чтобы что-то понять в профессии и разобраться в собственной жизни.

Так вот: видятся мне три периода. Ранний начинается 1968 годом, когда я снялась в пяти фильмах (до этого ученичество, первоначальное накопление).

Моя героиня той поры — умная, сильная, волевая, интеллигентная женщина. Ольга в «Дневных звездах» — тема духовности, напряженного и испепеляющего накала внутренней жизни, «антибыт», аскетизм, сосредоточенность, целенаправленность. Это я протягиваю красной нитью от фильма к фильму, даже тогда, когда материал сопротивляется или дает возможность лишь негативного, перевернутого изображения — в так называемых «отрицательных» ролях.

Такой была Ангелика Бюхер в «Щите и мече», например. Фанатичку, фашистку мне хотелось сыграть не по известным шаблонам «злодейки», а дать концентрацию антиженственных, антилирических черт. Категоричность Ангелики, резкость ее реакций, нетерпимость ведут к полной обособленности от всего человеческого, к самоистреблению. Думаю, что и эта роль, от которой я однажды опрометчиво отреклась, возникла в моем списке сыгранных фильмов не случайно — ничто не пропадает. Это был подступ к Спиридоновой.

Отвечал ли потребностям времени образ сильной, волевой, умной женщины, «умняги», как шутливо говорили тогда в быту? Наверное. Даже несомненно. Недаром этот женский тип выходил на первый план, интерес к нему можно было наблюдать и у нас, и во всем мировом кино.

Для нашего кино такой характер был особенно нужен еще и потому, что «мужской вариант» интеллигентного, духовно значительного героя уже утвердился на экране ранее, в первой половине 60-х годов, прежде всего в творчестве И. Смоктуновского.

К сожалению, я только лишь прикоснулась к веянию времени, к тому типу женщины духовно богатой, самостоятельной и интеллектуальной, которую время выдвинуло на первый план. Возможность воплотить этот характер целостно и полно я упустила или, может быть, не упустила, а реализовала фрагментами, отдельными чертами.

Для воплощения образа, о котором можно было мечтать, у меня не было материала, не было сценария, где стоял бы в центре яркий и сложный современный женский характер.

После того как в 1969 году вышли те самые пять фильмов с моим участием, меня прочно соединили с «умнягой». Предлагали сценарии, в которых действовали так называемые «умные» женщины, но все они были скроены на одно лицо, образовывался штамп. А вокруг действительно стали говорить: «Ну,

Демидова ничего другого не сыграет. Вот она раскрылась в «Дневных звездах», это и есть ее творческое самовыявление». А меня уже интересовало другое: поиски разного.

В театре я охотно играла совершенно несходные роли: Эльмиру в «Тартюфе» почти в амплуа «гран-кокетт» и Кабаниху из «Грозы» Островского (в спектакле «Бенефис»), играла Милентьевну («Деревянные кони») и чеховскую Раневскую. В кино тоже отказалась от стабильного характера. 70-е годы для меня — время проб, я иду на эксперимент и на риск, ищу незнакомое, остроту жанра, очищенность стиля, безусловное в условных средствах выражения.

Н. З. Ну, а куда бы, например, отнесли вы свою работу с Андреем Тарковским в «Зеркале»?

А. Д. Я впервые работала с этим режиссером, его терминология была для меня новой. Я вошла в фильм поздно, когда было отснято уже больше половины. Тарковский почти ничего не объяснял. Моя роль была маленькая, но тем более требовала точности деталей, пластики. Время действия — 30-е годы. В сценарии образ был проще, добрее, чем получилось у меня. Какие-то штрихи в роли возникли случайно, от полного незнания, что делать. Например, в сцене, где моя героиня долго идет по коридору спиной к камере. Снимаем. Иду. А «стоп» не слышу. Что делать? Сколько можно идти непонятно для чего? Чтобы как-то разнообразить этот, как мне казалось, унылый проход, делаю какой-то чудной и эксцентрический подскок — честно говоря, я процитировала в этот момент фильм «8½». Трудно было бы объяснить логический смысл этого жеста, но он, как мне потом говорили, придал образу острую характерность.

В тот первый период больше всего привлекал, манил талант, тема таланта в искусстве, в жизни — тоже. Однажды на съемках «Чайковского» интервьюер задал вопрос Смоктуновскому и мне: «Что вы больше всего цените в людях?» «Талант», — не задумываясь ответила я. «Доброту», — также не задумываясь, ответил Смоктуновский.

Я тогда мечтала сыграть герцогиню Альбу в фильме «Гойя» (по роману Леона Фейхтвангера «Гойя, или Тяжкий путь познания»), который снимал Конрад Вольф. Я пробовалась на эту роль, а потом Альбу сыграла югославская актриса. Но это не важно, важно, что герцогиня Альба была тогда для меня интересна, ибо Альба — это тоже талант, но не оставивший результата.

Прошли годы... Мне все больше и больше стали нравиться просто добрые люди. Я стала искать добро в людях, в себе... Это пора Василисы Милентьевны, потом — Пашеньки...

Сейчас дороги мне естественность, контактность, общение. Если налаживаются контакты, человеческие отношения — я радуюсь. Такая потребность заполнить вакуум одиночества родилась у меня, видимо, от «безбытности»: я так и не сумела создать дом; большую семью.

Мне дороги люди, их разносторонность, естественность, человечность.

«Земную жизнь пройдя до половины, я очутился в сумрачном лесу», — эти слова Данте вспоминает, наверное, всякий человек, перешедший рубеж зрелости. В это время только гений или дурак не переживает некое разочарование в своей профессии или, по крайней мере, не начинает понимать, что не в ней одной заключен смысл нашего существования.

Хочется жить не надеждой на чудо завтрашнего дня, не воспоминаниями о вчерашнем, а сегодняшним днем, каков он ни есть, принимать жизнь...

...Этой нотой, чуть грустной и примиряющей, закончила свою речь Алла Демидова.

В начале нашей беседы она отнесла себя к той категории актеров, которые мечтают сказать в искусстве нечто важное, нечто свое, но, будучи зависимыми от множества внешних и внутренних причин, не доводят своих замыслов до искомого и желанного. Эта самооценка так же скромна, как и сама Алла Сергеевна. Но, пользуясь профессиональным правом критика, которое действительно есть право оценивать творческий результат, я позволю себе отнести актрису Аллу Демидову

к иному творческому типу: к типу вечного искателя в искусстве.

Дело в том, что при всей видимой и несомненной зависимости актера от разнообразных внешних факторов, ресурсы его, как и всякого художника, это прежде всего — он сам, его талант, его личность.

Один черпает силы в своей потребности играть во что бы то ни стало, выходить на сцену, работать перед камерой. «Актеры, правьте ремеслу!» — как сказал поэт Александр Блок, подразумевая под этим не только радостный, но и тяжкий актерский труд, требующий большого терпения и дисциплины.

Другой, актер-аналитик, творит от ума, непрестанно пополняя и отдавая зрителю запас своих наблюдений, переплавленных в образы людей. Есть мастера, для которых само перевоплощение, умение стать «другим» уже есть высшее художественное наслаждение.

Алла Демидова принадлежит к тем артистам, которые движутся вперед вечными надеждами и сомнениями. Это тип актера (или актрисы) — искателя в искусстве, художника, для которого игра, актерство есть средство, а не цель, способ говорить о мире, а не самодостаточная деятельность. Этому типу свойственны повышенная самокритичность, постоянная неудовлетворенность собой — качества и благотворные, и тяжкие для человека.

Такие люди, такие актеры часто начинают искать себя в смежных видах творчества: в режиссуре, в литературе... И возвращаются на круги своя.

Позволю себе высказать также и прогноз: сколь бы мучительными ни были сомнения, сколь ни были бы горьки минуты разочарований, надежда всегда возьмет верх. И никогда Алла Демидова не отступит от своего нелегкого и прекрасного труда. Она — актриса по жизненному призванию.

●

— И все-таки задам вам традиционный вопрос интервьюера: каковы ваши планы, новые роли — в кино, в театре?

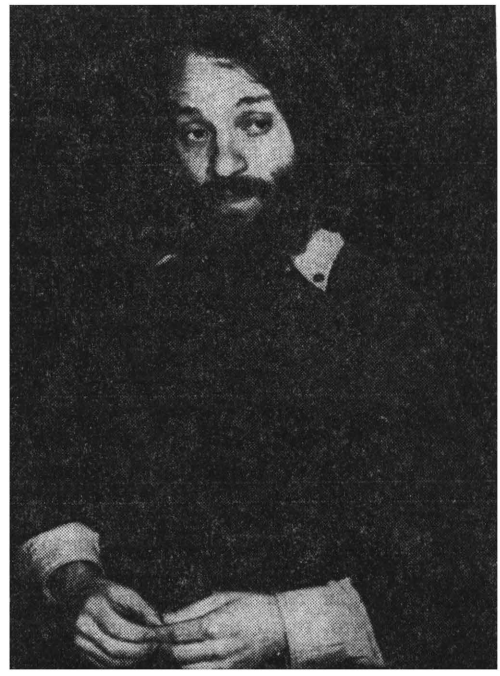
— В кино отказалась от нескольких предложений, хотя роли были большие, а фильмы, возможно, и окажутся хорошими. Просто мне эти работы неинтересны. Я чувствую, что мне самой надо накопить нечто новое, ощущаю какую-то исчерпанность тем и выразительных средств (не у меня одной, кстати сказать!). Необходим новый рывок, прорыв к каким-то новым поискам, а это рождается только вместе с новыми идеями. Их я как раз и не нашла в предлагаемых мне сценариях. Но согласилась сниматься в эпизоде новой картины Таланкина по В. Астафьеву — от предложений этого режиссера, постановщика «Дневных звезд», я не отказываюсь никогда.

В театре моя последняя большая роль — Маша в «Трех сестрах». Работа для меня важная, ответственная — и не только потому, что Чехов, и прекрасны и пьеса и роль, но еще: я больше не играю Раневскую в «Вишневом саде» — любимом моем спектакле. Он был снят с репертуара после смерти Владимира Высоцкого. Восполнить потерю, к сожалению, невозможно. Но подсознательно «Три сестры» были для меня продолжением начатого в «Вишневом саде».

На телевидении мне предложили цикл «Демидова читает стихи». Это стихи поэтов, посвященные творчеству, — от Пушкина до наших дней. Сейчас работаю над сценарием, здесь легко утонуть в материале, нужно найти четкую, единую внутреннюю линию.

Начала писать вторую книгу — сижу в окружении папок, блокнотов, выписок. Тема книги — истоки творчества. Пришлось изучать специальную литературу по детской психологии — истоки творчества, видимо, все-таки там, в психологии ребенка.

Вот, пожалуй, пока и все.



Анатолий Васильев

Разомкнутое пространство действительности

Кино и театр: параллели и пересечения

Беседу ведет и комментирует театральный критик Полина Богданова

Процессы развития разных видов искусства не отделены друг от друга каменной стеной. «ИК» всегда интересовали вопросы взаимосвязи различных искусств. Этой проблеме посвящается и беседа с театральным режиссером Анатолием Васильевым, который делится своими размышлениями о том, как соотносятся в сегодняшней практике художественные открытия, принципиальные для кино и театра, чем плодотворен для театра опыт современного кинематографа и что может почерпнуть кинематограф в творческих поисках сценического искусства.

П. Богданова. Мне кажется, что сегодня многие из тех, кто работает в театре, смотрят с некоторой долей зависти в сторону кино. Хороших фильмов появляется гораздо больше, чем хороших спектаклей.

Но не парадоксально ли это, если учесть, что кинематограф последних лет сам обращается к театральному мышлению, «отбирает» некоторые из прямых привилегий театра. Чтобы не быть голословной, приведу конкретный пример — Чехов. На протяжении долгих лет Чехов на наших сценах оставался самым актуальным классиком. Эстетика театра шестидесятых-семидесятых годов, и это можно сказать без преувеличения, формировалась именно чеховской драматургией, теми открытиями, которые делались в процессе ее постижения.

Фильм Н. Михалкова «Неоконченная пьеса для механического пианино» представил очень своеобразный вариант Чехова. И теперь театр не может с этим не считаться. В ряду наиболее принципиальных постановок Чехова последних двадцати пяти лет наряду с именами Товстоногова, Эфроса, Ефремова, Захарова необходимо упомянуть и имя кинорежиссера Н. Михалкова.

А. Васильев. Но ведь следует признать, что и театр сегодня неравнодушен к кинодраматургии, к сценариям.

П. Б. Конечно, взять хотя бы «Премию» А. Гельмана. Театр так широко ставил эту вещь, что театральные критики как бы даже начали забывать о ее кинематографическом происхождении. Впрочем, «Премия», назовем мы ее сценарием или пьесой, все-таки остается произведением театральным по своему характеру.

А. В. Я помню, когда читал сценарий, меня поразил в нем один эпизод — чисто кинематографический.

После того как в парткоме раздавался звонок со стройки и поступало сообщение о том, что рабочие получили премию, Потапов, герой сценария, уходил с заседания и оказывался на улице.

И вот эта улица, пасмурная погода, дождь, липкая глинистая дорога вдоль строящихся объектов, машины, пешеходы, люди — мир людей, — все это создавало эмоциональный настрой ко всей истории. Все становилось ясным, зачем, для чего весь сыр-бор с премией. Как жаль, что театр не способен так передать событие, именно в такой форме. Однако и в фильме не было подобного эпизода. Почему?..

П. Б. Вот видите, иные фильмы определенно испытывают воздействие со стороны театра...

А. В. Во всяком случае, со стороны замкнутой драматургической структуры. Это очевидно. «Премия» С. Микаэляна, «Пять вечеров» Н. Михалкова, «Сталкер» А. Тарковского, «Репетиция оркестра» Ф. Феллини, некоторые другие картины, появившиеся на экранах в последнее время, созданы по законам этой замкнутой структуры.

Вторая половина фильма «Сталкер» А. Тарковского, вторая половина «Восхождения» Л. Шепитько обладают определенно выраженными драматическими свойствами. И это не единичные примеры.

Недавно я читал интервью одного зарубежного кинорежиссера. Он откровенно писал о том, что сценарий, который он перед этим поставил, привлек его именно своим драматическим своеобразием и силой.

Дело, конечно, тут не в том, что кинематограф впрямую заимствует у театра. Это скорее выражение существа его собственных интересов.

П. Б. Утверждение и господство того или иного вида искусства, в данном случае драматического, — это еще и выражение, следствие очень определенных процессов действительности. Это потребность времени в особой точке зрения на самое себя...

А. В. Стремление что-то увидеть за поверхностью вещей. Мне кажется, так. Но вторжение драмы в кинематограф мне представляется явлением временным. Замкнутая структура, к которой обращаются некоторые современные кинорежиссеры, ограничена. А разомкнутая, которая ближе самой природе кино, бесконечна. Драма искусственна.

П. Б. Вы слишком категоричны. Влияние драмы распространяется сегодня не только на кинематограф, но и на литературу. Проза В. Распутина — пример достаточно убедительный. Его повести созданы по законам жесткой, замкнутой драматической ситуации. Не случайно они так широко идут на сцене. Или проза В. Быкова. За нее тоже охотно брался театр.

А. В. Но есть кино, которое остается вне сферы влияния драмы. «Двадцать дней без войны» А. Германа — прекрасная картина. «Осенний марафон» Г. Данелия. Фильмы О. Иоселиани. «Дерево для башмаков» Э. Ольми.

А посмотрите, как любопытно выстроена картина Антониони «Профессия: репортер». Герой фильма существует по законам драматически организованной структуры. С того момента, как он окончательно запутывается в житейских ситуациях и хаосе, он неизбежно движется к своей смерти. Он движется по законам драматическим: по законам судьбы, рока. Но его движение — это путешествие по жизни.

Он не замкнут в крошечном мире, а существует в огромном безграничном пространстве. Он путешествует, меняя земли, страны, города. Он встречает многих людей. Его существование разомкнуто.

В результате вся картина — это чистый

кинематограф. Я завидую такому построению, потому что не могу такое сделать в театре.

П. Б. Завидуете потому, что мир театра не вмещает в себя такое разомкнутое существование?

А. В. Театр — пространство мысли. Кинематограф — само жизненное пространство. И это очень разные вещи.

П. Б. Давайте поговорим об этом подробнее. «Разомкнутое пространство», «разомкнутое существование» — что это такое?

А. В. Жизнь людей в реальной действительности и есть разомкнутое существование. Хотя на период войны, к примеру, структура жизни становится как бы замкнутой. Существование человека, группы людей, всего народа предопределяется одной ситуацией, которая как бы разыгрывается по всем законам драматического искусства. В войне жестко противопоставлены враждующие силы, определенно обозначены предлагаемые обстоятельства. Война заканчивается, и жизнь размыкается, выходит за пределы круга. Обнажается ее многослойность, всплывает на поверхность масса разнородных явлений и тенденций. Жизнь принимает присущие ей формы потока. Поток — вполне определенная структура многослойного, нефиксированного, вихревого движения. Именно таким формам движения и ближе природа кино.

После войны произошел резкий скачок в развитии кинематографа. Напомню, что тогда, в частности, началась эпоха неореализма. Театр в ту пору только догонял кинематограф.

П. Б. Вы говорите «жизнь людей в реальной действительности». Но ведь и драма, и театр отражают жизнь людей в реальной действительности.

А. В. В театре реальна действительность внутреннего мира человека. Чем мы занимаемся в театре? Созданием «жизни человеческого духа». Только духовная, нервная энергия артиста способна сотворить театральную реальность, ничто другое: ни вещи, ни декорации, ни свет, ни мизансцены.

В кино реальна действительность внешнего мира.

П. Б. Не хотите же вы сказать, что кино недоступна передача внутреннего мира человека?

А. В. Доступна, конечно, но каким образом? Через реальность внешнего мира. Мир сна, мир человеческого воображения в фильме И. Бергмана «Земляничная поляна» был передан через абсолютно достоверную реальность города, дороги. А эпизод смерти Бориса в фильме «Летят журавли»? Да, разумеется, всякое искусство, в том числе и кинематограф, и театр, занимаются внутренним миром человека. Чем же еще? Но только средства выражения всюду разные.

Основа сценарного хода — «случай» из жизни, любой случай, могущий произойти в действительности. Он разомкнут сам по себе и разомкнут по отношению к драме, то есть не требует развития в собственно драматургическом смысле. А драматургический эпизод — это малый круг в большом круге, он несет в себе все противоречия, коллизии и основной конфликт большого круга драмы. Поэтому мы и говорим, что драма строится по законам единства действия. Вот этого единства действия в кинематографическом пространстве может и не быть.

П. Б. Но что тогда объединяет персонажей в рамках одного сценария (я не имею в виду сюжетное объединение, это ясно)? Где же все-таки в кинематографическом пространстве сквозной ход, если прибегать к театральной терминологии?

А. В. Возьмем пространство и человека. Назовем последнего «частицей». Рассмотрим движение этой частицы, во-первых, в замкнутом круге и, во-вторых, в потоке без начала и конца.

Частица в замкнутом круге движется по очень определенным законам, продиктованным ей структурой модели. А в разомкнутом потоке движение частицы напоминает броуновское, оно хаотично, не поддается никакой математической формуле, оно всего лишь вероятностно. Как только частица начинает осознавать движение на уровне сквозного хода, говоря языком театра — сверхзадачи и цели, так сразу движение упорядочивается, приобретает линейную направленность, отбрасывает

массу мелких побочных движений и становится движением в замкнутом мире, поддается теперь математической формуле и анализу.

Вот классический пример — сценарий «Ночи Кабирии». Первая его часть — это просто жизнь Кабирии в ночном городе. В судьбе героини прежде была какая-то история, она явно носила драматический характер, но пока Кабирия живет вне ее, совершая ряд обычных, случайных поступков. До тех пор, пока она не попадает на сеанс гипноза, пока не называет случайное имя Оскар, это еще не драма. Тут очень важна эта случайность, не закономерность, как в классической драме, а именно случайность. Кабирия, повторяю, случайно называет это имя. Но вот сеанс гипноза заканчивается, Кабирия выходит из кинотеатра, к ней подходит человек и говорит, что его зовут Оскар.

В этот момент начинается драма. Мир фильма замыкается. Отныне в нем есть только эти два человека, связанные определенной историей. И мы начинаем следить за развитием этой истории. А все остальное, весь хаотический мир ночного города, в который мы погрузились в начале, отступает на второй план, становится фоном.

То есть в этом сценарии «сквозной ход» изначально существовал, но до поры не обнаруживался, события растворялись в потоке жизни. Есть другие сценарии, где вообще не найти сквозного хода в драматургическом смысле. Что же тогда объединяет между собой персонажей? Думаю, что принадлежность к самой действительности, которая и является главным в кинематографе. Применительно к кинематографу нужно говорить о сквозном пространстве, а не о сквозном ходе, как в драме.

П. Б. А замкнутая модель? Чем она кардинально отличается от разомкнутой?

А. В. Предположим, в кадре — сосна на склоне. Это уже определенная картина мира. Но в картине мира сосна — только модель, объект для художника. Потом в кадре — пруд с мельницей. Серебристое свечение туч. Пруд, говоря условно, — тоже модель. Еще какой-то кадр... один, другой, третий создают расширенную картину мира. Мы ощущаем ее целостность, ее объем, она рождает в нас ассоциации: «Вновь я посетил тот уголок земли, где я провел изгнанником три года незаметных»...

В театре так быть не может. Там все три смены планов должны пройти сквозь субъекта. В театре — не модель, не объект, а субъект действия. Самосознание и самопознание «сосны на склоне».

Замкнутый мир театра концентрируется в точке под названием а р т и с т, концентрируется в нем и разрешается. В нем все: и философия, и тема, и сюжет, и движение конфликта, его начало, его конец. В театре нельзя монтировать эпизоды без того, чтобы от одного к другому не был найден в н у т р е н н и й, мотивированный и прожитый артистом переход. Артист на сцене осознает себя в процессе развивающейся истории.

Драма может разыгрываться на огромном пространстве, какое только может охватить человеческое сознание, и в большом промежутке времени, которое может соответствовать времени всей человеческой жизни. Но это замкнутое пространство и замкнутое время — в том смысле, что все действие замыкается на субъекте, осознающем себя.

П. Б. Значит, взаимоотношения человека и действительности в разомкнутом пространстве кинематографа отнюдь не сводятся к жестко смоделированному конфликту, к прямому противостоянию целей персонажей, коренящихся в их характерах? Все это является аспектом драмы? Значит, в разомкнутом пространстве кинематографа цель распадается на более мелкие, порой случайные, не всегда осознаваемые намерения?

Гамлет, пытающийся узнать тайну смерти отца как некую тайну бытия, преследуя свою цель, вступает в противоборство с Клавдием, Эльсинором, всем миром. Между Гамлетом и миром — пропасть. Но если бы у Гамлета не было этой высокой, трудной, неизбежной цели, породившей все его поступки, действия, вызвавшие противодействия других, не было бы драмы. Драме необходима осознанная субъективная цель, не так ли?

А вот линия Андрея Болконского в «Войне и мире». У героя романа тоже есть своя определенная цель. Андрей Болконский стремится к славе, к своему звездному часу, который с неизбежностью оказывается для него роковым. Но отражает ли эта частная цель героя романа весь конфликт, все взаимоотношения человека и действительности, личности и истории, о которых говорится на протяжении всего повествования? Нет. Действительность в «Войне и мире» неизмеримо больше и сложнее, чем та, что представлена судьбой Андрея Болконского, его смертью.

Романная действительность во многом напоминает кинематографическую. Действительность в кинематографе всегда «больше» человека. В драме человек и мир выступают как равноправные соперники.

А. В. В театре все в первую очередь связано с артистом и его природой. Это самое интересное и самое трудное — воспринимать артиста как природу. Вся задача заключается в том, чтобы возбудить эту природу, заставить ее творить. Бывает так: приходит режиссер и говорит: «Я все знаю». Но самое большее, что он знает, это то, что сделали до него. Для меня не существует спектакля, который от начала и до конца придумал режиссер, превратив артиста в модель и все за него исполнив. Человеческий разум не богаче самой природы. Это я очень хорошо понял, занимаясь театром.

Артист в театре — это вся театральная реальность. В теории игры получается так — проживание в секунду времени на уровне естественного существования. Существования на большом промежутке времени в теме и мысли. Существования на очень большом промежутке времени — в философии. Артист накапливает энергию, конденсирует, накаляет ее в себе с тем, чтобы потом отдать, излучить. Он работает и внешне, как деталь архитектурной композиции. Работает в рисунке, в стиле всего спектакля. Все, о чем бы ни говорил нам спектакль, — в нем, в актере.

Артист в кино, как бы он ни был значим, талантлив, велик, все же только часть большой кинематографической реальности. Он помещен в кадр, а кадр «работает» очень сильно и сам по себе. «Работают» и два кадра вместе, в последовательности, в монтаже.

П. Б. Ну и каковы же взаимоотношения артиста с кадром?

А. В. Как только артист помещается в кадр, то есть в некую реальную среду, она начинает брать на себя часть общего эмоционального напряжения, общей художественной информации. Актер в кадре уже не решает тех тотальных задач, которые он решает на сцене. «Среда обитания» актера в кадре чрезвычайно активна.

Могу привести такой пример. Пусть это будет сцена из моего спектакля [1], так мне удобнее. Павел и Васса в I акте. Как бы она выглядела в кино? Можно ли заснять сцену так, как она идет в театре? Театр — замкнутый мир. А если в разомкнутом?

Васса отправляет Липу, видит Павла. «Что ты, Павел?» Так начинается их диалог. В этой сцене всего несколько реплик. Сквозной ход — желание отправить сына в монастырь. Васса с самого начала сцены хочет сказать Павлу, чтобы он шел в монастырь, мать хочет избавиться от сына. Сначала он ластится к ней, а заканчивается сцена тем, что Павел душит Вассу.

Если заснять на ленту так, как это происходит на сцене, то получится в дурном смысле «актерский кинематограф». Не фильм, а спектакль. Нужно, очевидно, передать драматическое напряжение сцены не только через артистов, а через движение кадров, через изображение. И в любом случае надо уйти от театрального диалога. Васса до этой сцены занималась домом, хозяйством. Предположим, она и здесь занимается хозяйством, фабрикой. Она ведь управляет фабрикой.

Представим себе безлюдное место. Должно быть обязательно безлюдное место.

Фабрика. Раннее утро. Красные кирпичные стены. Котлы. Морозный синюшный воздух, ползущий по земле.

Драматическое напряжение в кадре создаст

---

[1] Имеется в виду спектакль Московского театра имени К. С. Станиславского «Первый вариант «Вассы Железновой».

сам образ фабрики начала века. Актриса, играющая Вассу, должна существовать в природном, жизненном ритме, не в специально драматическом.

По фабрике идет Васса. Нагрузку второго плана, которая в театре передается только актером, здесь несет на себе среда.

Итак, передвижение Вассы по пустому цеху. За ней мог бы идти Павел. Между ними — приглушенный, казалось бы, ничего не значащий разговор. «Что ты, Павел?» — спрашивала бы Васса, полуоглядываясь. Но мы бы чувствовали, как значим этот разговор. Ощущение значимости происходящего на сцене передала бы еще и сама структура изображения.

Павел ласкается к матери. Она его отстраняет. Он — снова ласкается. Потом отстраняется сам. Говорит, что она готова им землю копать. «Да, так», — убежденно отвечает Васса.

В театре после этой реплики Васса уходит со сцены. Тут разрешалась некая малая ситуация, уже обнажался конфликт. В кино Васса могла бы выйти во двор. И вот тут мог бы возникнуть другой мир. Нужно только представить себе тот двор, серо-черное небо...

«Шел бы ты, Павел, в монастырь». — «Мне зачем?» Все нужно решать в проходах. Идут по двору. Входят в каморку.

По театральной мизансцене Васса идет в свой кабинет, в глубину сцены. В кино, предположим, мы дадим длинный проход по коридору, по лестнице, наверх. Она поднимается, оказывается в маленьком, тесном кабинете.

В кадре — окошко. Голова Павла. Он смотрит. Молчание. Потом в кадре — открывающаяся дверь. Мы вместе с Павлом входим в кабинет. Последние кадры — только изобразительные. Слов нет, ведь их нет и в пьесе. Павел загоняет мать в угол, душит ее. Васса вырывается.

В театре финальное событие полностью подготовлено нервами играющих артистов. В кино — еще и драматическим напряжением изобразительного ряда. Это и дает объем. Ведь Васса отправляет Павла в монастырь ради «дела». А как можно передать это «дело»? На экране мы ощутили бы его реально, двигаясь вместе с Вассой по безлюдному пространству фабрики. Сама среда неизбежно подвела бы действие к «удушению».

В театре, повторяю, такая сцена целиком и полностью лежит на актерах. Конфликт передается только напряжением их воль, энергий. У Павла и Вассы, у каждого — своя философия, отношение к миру, к делу. Я не верю, что в кино можно передать напряжение точно таким же способом, как в театре.

П. Б. То есть в кино конфликт не просто персонифицирован в героях, так как часть его напряжения, смысла берет на себя среда, кадр в целостности? Ведь человек на экране возникает не просто на фоне среды, но в контексте среды, в действенном, говорящем контексте, так?

А. В. Совершенно верно. Поэтому если в драме конфликт возникает от соотношения человека и человека, то в кино — от соотношения человека и среды в одном кадре, а также от соотношения кадра и кадра. Ничего нового я этим не говорю.

В театре все, что есть, вся жизнь — в диалоге. Все выстроено вокруг диалога. Все определяется и движется сквозным ходом. В театре нет других возможностей. Напряжение в сцене может передать один только актер — независимо от сценографии и мизансцен. Только в конфликтной ситуации и только на уровне сквозного хода. Сам конфликт и приведет к развязке, вскроет сущность разыгрываемой драмы. Финал станет неизбежным вследствие непосредственного, прямого противостояния сил и воль. В кино это противостояние выражается еще и опосредованно, не прямо и не может быть сведено только к актерскому диалогу.

Диалог на экране внедряется в окружающий мир, хотим мы того или нет, — внедряется. Окружающий мир размыкает диалог. Словно расслаивает его, заполняет собой. И, наконец, поглощает его. Парадокс заключается в том, что диалог на экране и есть сам окружающий мир. Иными словами, экранный диалог передается всей средой кадра, которая включает в себя актера как

«модель» в том смысле, в каком я об этом уже говорил.

П. Б. И значит, в таком смысле уже нет и не может быть принципиальной разницы между актерским и неактерским кинематографом? Равно как нет и не может быть принципиальной разницы между актерским и режиссерским театром. Недаром все давние споры по этим поводам (а в последнее время они снова как будто стали актуальны) носят такой схоластический характер... Самым «страшным» для театрального режиссера и по сей день как будто остается обвинение в диктаторстве. Самым «обидным» для актера в кинематографе и по сей день остается определение — «модель».

А. В. Для того чтобы получился театр, нужен только коврик и два актера, как говорил Мейерхольд. Для того чтобы получилось кино, нужно два кадра, как у Гриффита. В одном кадре — женщина в рост, в другом — руки женщины. Вот и все.

П. Б. Значит, природа кино или, как сейчас говорят, поэтика кино такова, что актерский диалог не может наполнить собой и исчерпать все киноповествование. Оно так или иначе сведется к последовательному и художественно мотивированному движению кадров, не так ли?

А. В. Да. И вне зависимости от того, много ли дается актеру места в кадре или мало, интересуют ли режиссера только его внешние типажные свойства или он опирается на внутренний актерский аппарат, дается ли актеру подробный психологический сюжет или нет, и так далее.

П. Б. Вы говорите — в кино диалог внедряется в окружающий мир, в среду... А в театре? Диалог и сценография? Каковы их взаимоотношения?

А. В. Основа диалога — действие. «Что я делаю» в этой сцене, в этом куске и так далее. Сценография возводит это действие в степень. То есть действие структурное «я делаю то-то» она превращает в действие образное: «я делаю то-то в определенной художественной системе». Ведь форму действия, то есть рисунок, пластику, диктует именно сценография Но сценография сама по себе — вещь неодушевленная. Мы воспринимаем ее через актера. Актер осваивает и этот рисунок, и эту пластику, и эту сценографию. Она как будто возвращает нам свой образ через актера уже одушевленным.

П. Б. В театре самое сложное и самое трудное заключается в создании атмосферы. Атмосферы как особой среды общения...

А. В. Атмосфера связана с понятием поля, биополя, если хотите. В этом смысле атмосфера существует только на подмостках. Только в общении живых людей. Этим театр действительно неповторим и уникален. Создание атмосферы, на самом деле, — вещь сложная. Я пытаюсь этим заниматься, но это серьезная тема, говорить о ней нужно специально.

П. Б. Понятие атмосферы мы обычно связываем с понятием психологического театра. Ведь существуют и другие типы театров, рассматривающие атмосферу как основной компонент художественной среды спектакля?

А. В. Да, с понятием психологического театра... Я таким театром и занимаюсь. Но мне кажется, что есть более высокая ступень психологического театра. Особый вид театра, где общение происходит на уровне «излучения». Мы уже давно не говорим об общении в театре только на «уровне текста», мы говорим о действии, мы и диалог понимаем как действие. Но, наверное, теперь наступило такое время, когда в театре уже можно говорить об общении на уровне атмосферы. Атмосферный театр как более развитая форма психологического.

П. Б. А что такое атмосфера в кинематографе? Способен ли экран передать ее?

А. В. Театральная атмосфера ощущается как нервная плоть, плоть духа. Кинематограф решает противоречия духа иными средствами. Духовное, философское существо кинематографа предстает материализованным самой плоскостью кадра, композицией всей ленты. Еще один парадокс: кинематографическая атмосфера — это «плоть тела». То есть дух на экране передается через материю, через плоть кадра. Актер — часть кадра, хотя очень часто и самая активная драматически.

Кинематографический образ по своей природе иной, чем театральный. Театральный — всегда откровенно условен. А на создание кинематографического образа идет материал натуральной, осязаемой действительности. Поэтому я и говорю, что кинематографическая атмосфера воспринимается как плоть. На сцене же все натуральное, естественное — в этом парадокс театра — приобретает налет эстетизма, поскольку противоречит искусственности подмостков.

Театральный спектакль в кино всегда виден как театральный спектакль. Если взять из него какой-то отдельный эпизод, он может показаться просто фальшивым. В театре зритель такой фальши не замечает, потому что постепенно проживает этап за этапом вместе с артистом, входит в игру. В театре нужно только, чтобы страсть была подобна той, какую мы наблюдаем в жизни, а обстоятельства, форма проживания и облик среды могут быть далекими от жизни.

П. Б. В кино иной способ актерского существования?

А. В. Я бы сказал, иная техника игры. Помимо того, что на экране артист возникает в окружении материального пространства кадра, его собственное бытие развивается в иных ритмах. Даже десять минут в театре нельзя просуществовать идентично жизненному времени. Театр — не скрытая камера. Десять минут в театре технологически можно просуществовать идентично жизни духа. А на пленке, в свою очередь, так переданная жизнь духа окажется неправдоподобной. Разная технология. Потому что в драме более сгущенное время само по себе. Драма — более искусственная структура, чем кино.

Начиная играть спектакль, артист все время движется к финалу, к основному событию пьесы. Пьеса — замкнутая система, напоминающая автокаталитарную. Примером автокаталитарной системы может служить критическая масса. Внутри такой массы происходит цепная реакция, неизбежно приводящая к взрыву. Так и в театре. В процессе игры по типу цепной реакции происходит передача энергии от персонажа к персонажу, и одновременно накопление ее на втором плане до критического состояния. Неизбежно и независимо от воли действующих лиц драма заканчивается основным событием. Иванов стреляется, Раневская уезжает в Париж. Вот это театр. Все неизбежно «взрывается» основным событием. Я бы даже сказал, что это классический вариант театра, сущность драмы. Остальное — боковые дороги. Те пьесы, в которых приходится тянуть сквозной ход, — несценичны, хотя и идут на сцене.

Играть на подмостках ведь вообще противоестественно. Нужны художественные «условия», их и дает актеру драма. Сама драма и задает цель, задачи, ритм и степень концентрации эмоций.

В кино в каждом отдельном кадре артист существует как в подлинной ситуации. Ему не нужно форсировать время, не нужно держать запас сил на финал. Он живет в естественном жизненном ритме.

Время в театре течет непрерывно от начала к концу. В кино непрерывно только движение кадров.

П. Б. В вашем спектакле «Первый вариант «Вассы Железновой» М. Горького очень своеобразное художественное время. В этом, пожалуй, одна из отличительных особенностей спектакля.

Вопрос о художественном времени имеет серьезное теоретическое значение, в равной степени интересное и тем, кто работает в театре, и тем, кто работает в кинематографе. Расскажите о времени в «Вассе Железновой».

А. В. Временное пространство действия в театре не соответствует временному пространству в жизни. В жизни на проживание какой-либо ситуации требуется гораздо больший отрезок времени, чем в драме. В драме время изначально прессуется, уплотняется.

У меня в «Вассе Железновой» время ни разу не соответствует реальному. Это или более плотное или более расширенное время. Но течет оно непрерывно. Есть только композиционные перерывы, о которых необходимо рассказать. Каждый акт имеет двухчастную композицию. Так получилось в нашем построении, но я думаю, что именно так и у Горького.

В первом акте действие течет непрерывно до приезда Анны. Утро. Чаепитие. Разговоры за столом. Семен уходит на фабрику. Павел бродит. Васса наконец остается в доме одна, работает. Заканчивается первая часть.

Появляется Анна. Теперь время идет с ускорением. Анна появляется, и Васса немедленно приступает к делу, сразу посвящает дочь во все интриги дома. Эта поспешность не соответствовала бы нуждам реальной жизненной ситуации. Вассе потребовалось бы гораздо больше времени, чтобы встретить дочь, рассказать ей обо всем, сделать ее союзницей и так далее. Тут явный композиционный разрыв, как бы временная лакуна, часть выброшенного реального времени. Это надо как-то выразить.

Итак, в глубине сцены за столом сидит Васса.

Пауза. Первая большая пауза. Кажется, что проходит несколько часов.

Звучит блюз. Появляется Анна. И вместе с этой красивой, по-городскому одетой женщиной и этой странной чувственной мелодией в дом входит какая-то незнакомая жизнь.

Во втором акте перерыв более ощутим.

М и х а и л. Вечер добрый!

В а с с а. Ну, что?

М и х а и л. Нехорошо. Дышит тяжко очень.

Умирает хозяин дома. Время, необходимое персонажам на перестройку, на сживание с новой ситуацией, выбрасывается. При непрерывности актерского существования. В мизансцене это выглядит так: вносят стулья, ставят их рядом, как если бы ставили на поминках. Садятся, ждут. Молчат. Ходит Васса. Бьет ритм метроном.

В третьем акте уже явный временной разрыв. Он соответствует моменту убийства Прохора. Резко меняется ситуация, персонажи начинают жить в новом качестве, меняется даже объект исследования (если до смерти это был групповой объект, то после — в объективе внимания оказывается Васса), меняется также жанр.

Мы видим сцену, усыпанную перьями, будто занесенную снегом. Распахнутые двери. Скользящий луч света. Часы бьют восемь.

Еще сильнее рвется время между вторым и третьим актом. Третий акт вообще как бы отдельный спектакль.

«Сорок дней», — говорит Семен. Сорок дней ждут дети наследства.

Сорок лет — предполагаем мы. Сорок лет в л а д е ю т дети наследством.

Мы усугубляем этот разрыв. Меняем исходное событие и разыгрываем третий акт как самостоятельную пьесу.

П. Б. Учитывать эти временные пропуски вас, очевидно, заставляет закон непрерывности драматического времени?

А. В. Я сейчас говорил о результате, но все это получалось в процессе репетиций. Без двухчастной композиции ничего нельзя было выстроить.

П. Б. А с точки зрения восприятия даже эта первая пауза — приезд Анны, — не правда ли, дает очень своеобразный эффект? В ней как будто восполняются недостающие эмоциональные параметры. Звучит тема воспоминаний, тема дома, лирическая тема.

...Дом предстал словно бы в ином ракурсе. Только что стихли звуки скандалов и перебранок. Воцарилась тишина. И дом, на который теперь смотрят как будто бы с удаления, глазами этой еще незнакомой женщины, показался уютным, добротным, даже торжественным.

Звучит странная мелодия. На пороге в глубине появляется Анна. Ее никто не встречает. Дом молчит. Анна проходит в гостиную. Идет медленно. Рассматривает стены, как будто вспоминает что-то. Заново узнает далекое, но знакомое. Видит мать. Долго смотрит, как та работает. Наконец Васса замечает Анну.

После этой тишины резко воспринимается начало их диалога. Поспешность обеих. Немедленная готовность заключить сделку. И возникает ощущение объема времени. Дом в прошлом — уютный, торжественый. Дом в настоящем — живущий скрытой враждой. Обнаруживается контраст. Рождается целостное ощущение всей прошлой и настоящей жизни семьи Железновых... Так я воспринимала эту сцену в вашем спектакле.

А. В. Время течет непрерывно, но имеет разное пространство, то более широкое, то более плотное. Широкое соединяется с плотным. Возникает монтаж времени. Это очень важный момент. Монтаж придает спектаклю романное пространство. Оно большое, огромное. Три часа спектакля не соответствуют трехчасовой реальности сценической жизни.

П. Б. За счет чего получается уплотненное время?

А. В. За счет более плотного разбора. Когда разбираешь шесть реплик как шесть смен жизненных ситуаций, получаешь плотность. Говоря языком техническим, большое количество векторов на небольшой отрезок времени. В жизни на подобные шесть смен поведения затратили бы месяц, на сцене это укладывается в три минуты. Один из примеров — это сцена Вассы и Павла, о которой я уже упоминал. Как раз диалог из шести реплик. Можно было выстроить ее как беседу. Я выстроил иначе. Как долго и сложно разворачивающуюся ситуацию, разбитую на малые ситуации, каждая из которых имеет свой объем, свои взаимоотношения.

Такое уплотненное время сложно играть. Поэтому я даю паузы на смены реакций. Зато зритель проживает огромный период времени.

П. Б. «Васса Железнова» начинается в обычном бытовом ритме, время словно бы захронометрировано...

А. В. Оно и воспринимается как реально идущее, но потом идут уплотнение, расширение, сильная концентрация. Концентрация времени особенно сильна в метафоре. Происходит пульсация времени, все постепенно затягивается в узел. Степень временных несоответствий увеличивается.

П. Б. Поэтому-то так странно воспринимается первая сцена третьего акта, сыгранная снова как будто бы в реальном бытовом времени, когда время отрывалось от бытового, реального. Воспринимается как остановка, как мертвое время. И возникает образ мертвого дома и мертвого мира. Тут реальное бытовое время сработало как бумеранг, возвратившись, оно принесло неожиданный эффект.

Скажите, а насколько вообще возможно растянуть сценическое время?

А. В. Я пытаюсь это делать, но это трудно. Растянуть время на сцене можно только за счет дробности, постепенности разбора. Но в театре есть некий предел, некая временная константа, которую преодолеть не дано.

П. Б. Эта константа, очевидно, измеряется длительностью, необходимой на целостное органическое проживание? Ведь в театре есть так называемое необходимое время, то, которое нельзя ни сократить, ни продлить. Время на проживание, логическое постепенное проживание драматического сюжета.

Многие режиссеры только в этом смысле и используют возможности сценического времени.

А. В. Существуют две категории времени, о которых нужно говорить применительно к театральному искусству. Зрительское время и время сценической реальности или просто сценическое время. Если зрительское время тождественно сценическому, полностью совпадает с ним по периодам и ритмам, тогда возникает театр, который можно было бы назвать «прямым» театром. Это самый счастливый театр, он всегда соответствует настроениям зала. «Современник» 60-х годов и был таким счастливым театром.

Семидесятые годы изменили соотношения сцены и зрительного зала. Теперь театр все чаще старается работать на несоответствиях. Я пытаюсь выстраивать сценическое время не тождественным времени в зале.

П. Б. То есть образно?

А. В. Да. Образность в театре в первую очередь связана с временными несоответствиями.

Я убежден в том, что современные театральные режиссеры должны разрабатывать проблемы, связанные с образным временем. Должны учиться владеть временем на сцене, уметь развивать его, уметь монтировать. До сих пор это считалось привилегией кино. Посмотрите, сколько режиссеров на протяжении всей истории кинематографа занимались этим: Эйзенштейн, Пудовкин, Урусевский, Хуциев, Тарковский, Бунюэль, Бергман, Уэллс, Брессон.

А фильмы Шепитько и Никиты Михалкова, Иоселиани и Панфилова? Да мало ли имен!

П. Б. Есть одно важное и непременное условие существования образного времени. Это развертывание драматического действия строго за барьером рампы, создание на сцене самоценной художественной реальности, развивающейся по своим особым законам. Стоит убрать рампу, подчеркнув одновременность происходящего на сцене и в зале, как автономия сценического времени разрушится. Оно разомкнется, влившись в поток и пространство реального времени зала и жизни.

В «Вассе Железновой» ни один персонаж не играет «на зал». Нет ни публицистического посыла, ни лирического. Это как будто «закрытый» театр. Такая особенность спектакля сразу обратила на себя внимание, когда он появился.

В спектакле очень заметна тенденция к воспроизведению реальности, имитирующей настоящую, но существующую в своих автономных временных и пространственных параметрах. Поэтому, наверное, вы и говорите о нетождественном времени на сцене и в жизни. Заметен интерес и вкус к подробностям, деталям, к целостному и многообразному потоку, протекающему на глазах у зрителя, но наблюдаемому словно в кадре.

А. В. Да, я специально выстраиваю все, как в кадре, — учитывая квадрат зеркала сцены. Однако в кинематографе композиция строится только в плоскости кадра. В театре композицию диктует и этот квадрат зеркала, и архитектура коробки. Но эффект кадра сохраняется. Дело в том, что в архитектурный объем коробки сцены мы вставляем объем сценографический. Возникает иллюзия продолжающегося пространства за границами коробки, словно за границами кадра.

Мизансцены тоже как будто уходят за кадр. Тот же принцип. Но это еще не все. Надо выстроить мизансцену внутри сценографического объема, внутри самой декорации. Вот тут и вступают в силу архитектурные законы композиции. Весь рисунок, притяжения и отталкивания, композиционные центры движения по дуге или по кольцу, уходы в глубину, выбросы на нулевой план — все это определяется законами композиции конкретного архитектурного объема.

То есть рисунок развивается в соответствии с архитектурой, но одновременно и в сопряжении с внутренним действием и психологией. Композиционный рисунок не повторяет психологический, не накладывается на него буквально, а, наоборот, существует словно бы в чуть конфликтном противоречии с ним.

П. Б. За счет такого сопряжения, очевидно, и возникает иллюзия очень густой, насыщенной жизни, имеющей объем, определенные формы, собственный колорит? Вас как будто очень интересует именно материальный облик действительности на сцене, плоть, как вы говорили применительно к кино.

А. В. Да. А начало спектакля «Взрослая дочь молодого человека» у меня вообще сделано как будто по законам кино.

П. Б. Почему так получилось? С чем это связано?

А. В. Прежде всего с самой пьесой. «Взрослая дочь молодого человека» В. Славкина — пример той самой молодой драматургии, которая во многом непохожа на традиционную, на ту, что обычно принята на наших сценах.

Традиционная драма питается прошлым. «Прошлое» в драме — целая категория. Когда ставишь пьесу, всегда ищешь исходное событие, которое как раз и кроется в прошлом. В этом смысле «Васса Железнова» — классическая драма. Там настолько сильно насыщено исходное событие, что на его обнаружение уходит все действие.

Прошлого во «Взрослой дочери..» явно не хватает — с точки зрения привычного драматического конфликта. Поэтому, когда мы начинали ее репетировать привычным способом, у нас долго ничего не получалось. Артисты не играли. Им не хватало «подпитки» из прошлого.

В прошлом этой пьесы нет драматической истории, есть просто случай, случай из жизни, из личной жизни героя Бэмса. Его когда-то выгнали из вуза. Причем непонятно, способствовал ли этому Ивченко, другой персонаж, или кто-то еще. Неизвестно, ездила ли тогда Люся, жена Бэмса, просить Ивченко о том,

чтобы Бэмса восстановили. Если ездила, значит, она ему тогда изменила... В общем, неясно. Но факт остается фактом: Бэмса выгнали, потом восстановили. Вот и все. Теперь, по прошествии двадцати лет, бывшие однокашники встречаются в доме Бэмса. Поводом для встречи служит опять-таки случайность. Приехал Прокоп из Челябинска устраивать сына в институт, в котором Ивченко — уже проректор.

Итак, случай из жизни. Но в истории общества за ним кроется определенная драма. Ведь Бэмса некогда исключили из института потому, что он был «стилягой». Сейчас прошло время. Он взрослый человек. Обыкновенный инженер. В нынешней жизни джаз, «Чаттануга Чу-ча», кок на голове и все прочие атрибуты «стиляжной» манеры уже не имеют смысла.

Строить драматическое действие так, чтобы с первой минуты Бэмс и Ивченко выступали прямыми антагонистами, нельзя. Той, прошлой истории недостаточно для того, чтобы здесь сейчас развернуть открытую драму. Во-первых, непонятно, был ли во всем виноват один Ивченко. Во-вторых, неясно, какими стали оба героя в современной жизни. Ведь они не виделись много лет. Жизнь сама по себе очень изменилась. И они в ней уже нисколько не похожи на противников.

Поэтому конфликт пришлось нарабатывать в настоящем.

И вот, встретились друзья или противники, проще — однокашники, между которыми прежде что-то было, а теперь нужно понять, в каких взаимоотношениях они находятся сейчас, какими людьми стали, как могут друг к другу относиться. Их встречу нужно было постепенно подвести к конфликту. Поэтому ровно тридцать минут сценического действия оба персонажа существуют у нас на уровне обычного житейского поведения, на уровне малых реакций и оценок. Идет просто сцена ужина с разными разговорами о том, о сем. Они наблюдают, оценивают, узнают друг друга заново. Вот, за счет этих малых реакций и накапливался конфликт. Но это очень сложно играть.

Жизнь за двадцать лет их разделила. Один пошел по одному пути, другой — по другому. Каждый считает, что его личный путь — единственно справедлив. Теперь вот встретились, появилась возможность проанализировать справедливость пути каждого. Но они не выясняют ничего впрямую, они говорят как будто о посторонних вещах, которые только косвенно задевают существо их взаимоотношений. Такие разговоры вовсе не похожи на театр.

Так проходит тридцать минут действия. Исходное событие постепенно «возбуждается» из настоящего. Теперь все нужно привести к центру, начать, наконец, драму. Сделать остановку. «Выставить» одного против другого и обнажить конфликт.

Если бы я всего этого не нашел, я бы не сделал спектакль. Эта пьеса в чем-то напоминает сценарий, сделанный по законам разомкнутой структуры. В ней есть только сквозное пространство — пространство жизни самой по себе, — без сквозного хода в драматическом смысле. Вот именно поэтому я и говорю, что ставил спектакль, похожий на кино.

Действие искал параллельно тексту. Текст шел как бы сам по себе, а внутри, исподволь развивалась драма, приходя к тому моменту, когда один человек садится напротив другого и тем самым объявляет того своим антагонистом. Это была первая драматическая ситуация в традиционном смысле. К ее моменту исходное событие было нажито, но нажито из настоящего, а не из прошлого. Дальше шла чистая драма.

П. Б. Это еще и потому похоже на кино, что, по сути, является словно бы фиксированным потоком действительности. Но на сцене он воспринимается непривычно.

А. В. Я пытался добиться на сцене полного и максимального соответствия ритмам реально протекающего времени. Могу признаться, что даже немного струсил в этом отношении. Можно было бы добиться еще большего соответствия. Актеры существуют в обыденных жизненных ритмах так, как будто бы все это на самом деле происходило в какой-нибудь московской квартире, где случайно встретились бывшие однокашники. Все приготовления к ужину, кухонные сборы, количество съеденного и выпитого за столом, все действительно похоже на реальность, на реально идущее время.

В зале возникает эффект растянутого времени. Это и эпатирует сознание. Ведь театральные зрители привыкли к иным временным условиям игры, к спрессованному драматическому времени, о котором мы говорили. Здесь оно разрушено, расширено, разомкнуто, можно сказать так.

Но дело не только в этом. Такое время эпатирует сознание еще и потому, что спектакль выстроен в стилистике игрового, а не бытового театра. Неверно говорить о «Взрослой дочери...» как о театре бытовом.

П. Б. Тут мы с вами снова подошли к тому, с чего начали этот разговор, — к проблеме разомкнутой структуры. Но теперь вы говорите о ней применительно к театру. Это интересно. И достаточно неожиданно. Очевидно, в этом можно усмотреть влияние кинематографа?

А. В. Современный человек быстро видоизменяется, быстро по сравнению с тем, каким он был еще десять-пятнадцать лет назад. Возьмем какого-нибудь героя драматургии рубежа 56-го года. Поведение этого героя можно точно обрисовать на протяжении небольшого отрезка времени как линейное поведение, последовательное, без видоизменений. Изменения, конечно, есть, однако они только окрашивают поведение, не больше. Основной ход или основная цель не меняются. У героя есть ясность и определенность намерений и перспективы. А в общей структуре драмы — ясность и определенность в расстановке сил, ясность и определенность положения каждого персонажа в структуре модели.

Герой новой драматургии — явление совершенно необычное.

Что отсутствует в линии поведения такого героя? Прежде всего ход на длинную дистанцию, скажем так. Он не сосредоточен на одном направлении, у него много выборов, много направлений. Большое количество малых поступков и малых реакций. В его жизни не последнюю роль играет случай. Его день соткан из взаимных, отталкивающих друг друга общений. Партнера он не выбирает. Все определяет именно случай.

О чем говорят герои? У них как будто много тем, и все они возникают неожиданно, и так же неожиданно исчезают, словно погружаются в песок. Мы не в состоянии уследить за логикой перекрестных разговоров о жизни, за всеми этими исповедями, трепом, воспоминаниями, внезапными перебранками, ссорами. Вторая особенность такой драматургии — сильный отрыв текста от действия.

Лексика, стиль поведения, психология — все поменялось. Один и тот же человек ходит в разные, как будто взаимоисключающие друг друга компании, и везде приятен, симпатичен, хорошо выглядит. Компания, состоящая из непохожих людей, людей с разными судьбами, стала целой темой в драматургии. Компания. Не семья, как это было у Розова, Володина, Рощина.

Один и тот же человек за день сталкивается с противоречащими друг другу вещами и вынужден вырабатывать особый стиль поведения, чтобы в своей частной жизни примирить их. Так вынужден был вести себя еще вампиловский Зилов в своей жизни.

Быт расслоился. Человек из кооперативной квартиры. Человек из микрорайона. Турист. Интурист. Деловой человек. Человек на работе. Человек дома. Жизнь на людях и скрытая жизнь — та, в которую человек никого не хочет впускать. Этой скрытой жизни у человека стало гораздо больше, чем прежде. Скрытая жизнь не обязательно носит интимный характер. В нее может входить прогулка по лесу, библиотека, игра в домино.

Как понимать действие в драматургии молодых? На каком «уровне»? На уровне текста? Нет. На уровне поступка? Нет. Современный герой может не совершить ни одного поступка на протяжении очень большого промежутка времени, он может просто сидеть за столом и разговаривать. Действие в его традиционном смысле почти исчезло. Приходится говорить скорее о камуфлированном действии у персонажа, внутренний мир которого прочитывается через поток поведения. Третья особенность новой драматургии — действие почти неуловимо. Камуфлированное действие.

Конфликт. В традиционном смысле конфликт — понятие динамическое. В молодой драма-

тургии он становится понятием статическим. Конфликт как противостояние. Пример — отцы и дети из «Взрослой дочери...»: Бэмс и Элла. Что с ними происходит? Между ними нет конфликта, есть неприятие. Противостояние. Драматизм обнаруживается в момент катастрофы. Элла отмалчивалась, не вступала в разговор с отцом, не слушала его советов, не реагировала на многое. Но в тот момент, когда с отцом случился обморок, когда она поняла, что произошло что-то серьезное, Элла откликнулась. «Тебе лучше, Бэмс?» — спросила она. «Мне нравится, когда ты называешь меня Бэмс». В этот момент конфликт начинает срабатывать в своем традиционном качестве, качестве динамики. Последующая сцена — сцена прямого, непосредственного воздействия одного партнера на другого.

Еще одна особенность. Слой — как очень важная характеристика нового героя в системе предлагаемых обстоятельств пьесы. Бэмс — инженер, Ивченко — проректор. Прокоп — человек из провинции. Бэмс завидует Ивченко, и вместе с тем Бэмс счастлив и горд, что прожил жизнь так, а не иначе. Ивченко завидует Бэмсу, но Ивченко тоже горд, что так прожил свою жизнь. Сильное расслоение и жизнь в своем слое: человек попадает в слой, из которого он не перейдет в другой. Это и придает его существованию драматизм. С другой стороны, герой и не хочет выходить из своего слоя, стремится остаться в нем. Например, Прокоп. У него прочное положение, жена, ребенок, он покоен.

Многое, очень многое в драматургии претерпело изменения.

Герой оказался частицей огромного, многообразного, богатого потока действительности. У него масса движений, масса интересов. Но нет сквозного хода — броуновское движение. Такое невозможно показать в традиционной драме. Он выпал из привычной драматической структуры.

П. Б. Молодая драматургия не может исчерпать всех процессов жизни. Она фиксирует очень определенную область человеческих взаимоотношений. Тот тип героя, который она показывает, — это некий периферийный тип действительности. В жизни есть и другие типы. Но периферийный тип по-своему тоже нов и чрезвычайно интересен. Интересен богатством психологических реакций, их подвижностью, сменой их состояний, разнообразием.

А. В. Смотрите, что пишет Анатолий Эфрос в 1964 году в книге «Когда фильм окончен...»: «Мне интересно, о чем думает, допустим, девушка, которая стоит целый день у эскалатора метро... Я знаю, как мне про это расскажут в нашей рядовой комедии или в нашей нравоучительной драме. Но я бы хотел, как говорится, на самом деле узнать через искусство ее мысли, ее заботы, ее жизнь. Таких произведений, в которых мы будто сталкивались бы с самой действительностью, без всякой «липы», без украшательств, без давно известных схематических столкновений, — таких произведений искусства очень мало». Сколько лет прошло, а мы снова останавливаемся перед теми же вопросами. Молодая драматургия, какие слабости ни были бы в ней обнаружены ее критиками, сумела зафиксировать некоторые новые процессы действительности 70-х годов, сделать их фактом художественного сознания.

П. Б. Мне кажется, что стиль актерской игры, о котором мы говорили в связи с сопряжением внутренней психологической линии и внешнего рисунка поведения (рисунка, не выражающего человека прямо), именно и ведет к созданию такого человеческого типа. Заметьте, открытая исповедальная манера, так долго поражавшая нас во многих ведущих исполнителях современной сцены, теперь устаревает, она больше не отвечает потребностям времени и психологии. Исповедь перестала нас волновать. И мы перестали ей верить. Зрителю интереснее наблюдать за героем словно бы со стороны, видеть, что он из себя представляет, чем слушать то, что он говорит о себе сам.

А. В. Этот тип требует к себе внимания театра. Ведь он возник в результате закономерного развития жанра психологической драмы последних двадцати лет, он не мог не появиться.

Параллельно продолжают развиваться иные жанры, иные стили художественного мышления. Они захватывают и отражают другие сто-

роны нашей жизни, иные проблемы, темы. Логика процессов в драматургии очень сложна и неоднозначна. Но в ней можно установить традиции, преемственность.

П. Б. По-моему, Петрушевская, к примеру, впрямую наследует Володину, если говорить о самой драматической структуре, о построении пьес. Вампилов как драматург более традиционен.

А. В. Но он дал нового героя, такого, какого не было у его предшественников. А по структуре, вы правы, он ближе к традиционной драме, он как будто бы не заметил того качества, которое принесли с собой, к примеру, володинские пьесы.

П. Б. Но театр не понял вампиловского героя. Постановки пьес Вампилова нельзя назвать удачными. Как вам кажется, в чем заключаются неточности в подходе к его драматургии?

А. В. «Прощание в июне», к примеру, всегда ставили как тюзовскую пьесу с тюзовским героем. Этаким абстрактно современным «бунтующим» молодым человеком, который в финале решительно рвет свой диплом, что свидетельствует о его бескомпромиссности и честности. Парадокс заключается в том, что при этом к такому герою не относились серьезно. Не ощущали глубины его внутренней драмы, которая заключалась вовсе не в том, что он смело и принципиально противостоит той среде, которая олицетворена в фигуре ректора Репникова. Его драма скорее в том, что он пытается жить по законам этой микросреды. Колесов — другой человек, чем Репников, старается войти в мир Репникова и существовать в нем на равных. Этот процесс вхождения сопряжен для него с невероятно мучительным внутренним процессом. Колесов многое в себе преодолевает, но до конца преодолеть не может. Если посмотреть на пьесу с этой точки зрения, то сразу все ее коллизии покажутся острее и содержательнее. А в театре играют тюзовскую коллизию: плохой ректор и честный студент. Это ТЮЗ пятидесятых годов.

Герой Вампилова не рубит шашкой сервант, как рубил розовский герой во второй половине пятидесятых годов. Но и с тем героем было не все так просто. Впрочем, его в свое время разгадал театр, поэтому я не буду о нем говорить. А вот с вампиловским героем произошла вещь обидная. Его стали выводить на сцену с большим запозданием, тогда, когда такой тип в действительности стал видоизменяться. Жизнь вампиловского героя как типа была слишком недолговечной. Более того, вампиловскую пьесу ставила исключительно та режиссура, которая некогда вышла из Розова и поэтому и в Вампилове увидела только качества розовского героя.

В «Утиной охоте» герой уничтожает в себе все духовные ценности. Этот процесс связан с невероятно мучительной ломкой сознания. Зилова нельзя играть в конфликте с внешней средой, его нужно играть в конфликте с самим собой. Тогда и будет понятно существо вампиловского гуманизма.

Вампилов наследует традиции русской драматургии. Вся русская драматургия — сцены из периферийной жизни. История Вавилова — это страдания инженера, ну, скажем, из города Бийска. Вот этот «Бийск», этот колорит периферии, дух периферии, нужно передать и в сценографии и типажно. Я этого никогда не видел в театре.

П. Б. У хороших драматургов сценическая судьба не всегда складывается удачно. Театр и драматургия, казалось бы, тесно взаимосвязаны. Но эти взаимосвязи не всегда сводятся к взаимопониманию. В противоречиях и заключены процессы развития искусства.

А. В. Ну, конечно, поэтому мы и говорим об этих противоречиях.

Итак, современная молодая драматургия разрушила ту драматическую структуру, которая развивалась, меняясь, в пьесах Розова — Володина — Вампилова, и показала нового героя и новые системы взаимосвязей человека и среды. Этот герой больше не укладывается в традиционную драму. Для того чтобы его вставить в нее, сам тип необходимо заново наработать вместе с его новым содержанием и его новой формой. То есть в жизни этот тип должен определенно выявить свои типологические качества. Пройдет время, и все, что наработано, осознается на уровне мировоззрения, философии. И тогда его можно будет вставить

в новую модель и ею снова объять весь мир. В настоящий момент мы находимся только на подступах к новой драме — в классическом смысле этого понятия.

П. Б. Мы можем сколько угодно рассуждать о связях театра и кинематографа, об их влияниях друг на друга, но для театра самым важным и принципиальным остается вопрос о новой драматургии. Можно еще раз вспомнить, что Станиславский, к примеру, родился как режиссер на новой, никем не понятой, «еретической» «Чайке». А Мейерхольд приступал к своему театру с загадочных пьес Метерлинка и Блока. Современные режиссеры Эфрос и Ефремов сумели в свое время открыть сценические секреты розовской диалектики в исследованиях человека и среды. Любимов открыл советской сцене незнакомого, трудного автора Бертольта Брехта.

В последнее время много говорят о молодой драматургии. Ждут, что она обогатит театр. Ждут «новой волны» на сцене. Но театр молчит. Как вы думаете, почему же это происходит?

А. В. Помимо тех сложностей, о которых мы уже говорили, есть еще одна — техника исполнения. На протяжении двух-трех часов артист должен, как говорят в театре, тянуть конфликт. Но при этом конфликта как бы и нет. Этим и отличается тот тип драмы, о котором мы здесь размышляем. Можно говорить только об ощущении конфликта, о предощущении. Да и сам конфликт нужно понимать как глубинное действие, камуфлированное. А «сверху» нужно играть очень разнообразное, бесконфликтное и компромиссное существование.

Это очень сложно. Для этого надо иметь школу игры, разработанную методологию, как я уже сказал.

В современном театре сложилась такая ситуация, что режиссура уже изжила ту драму, которая родилась на рубеже 60-х годов. Теперь наиболее распространенным стал материал классики, который и дает самый высокий уровень философской и социальной абстракции. Говорят о вечных проблемах, об общечеловеческих вопросах. Конечно, текст классической пьесы может звучать вполне актуально. Но сама эстетика, диктуемая классикой, не соответствует нынешнему содержанию жизни. И тогда как быть с новым типом героя? С его проблематикой?

Почему, например, боятся драматургии Петрушевской? Для меня это очень светлая драматургия. Я бы назвал направление, обозначенное ее пьесами, постнеореализмом. Если бы я ставил ее пьесы, я бы постарался, чтобы на спектакле смеялись и плакали. Ее мрачный текст — только видимость. Только поверхность. Но ведь поверхность — это еще не сам человек. Сегодняшний человек не мрачен. Если бы он был мрачен, мы находились бы в периоде романтизма.

Когда начинаешь браться за такие пьесы, есть страх, что зал будет скучать, не станет слушать, и пьеса начнет разваливаться. Актер мог бы позволить себе играть по-новому, но он не решается рискнуть. Потому что нас держит в плену старая стилистика. Было бы счастьем, если бы до сегодняшнего дня удержалась стилистика хотя бы пятидесятых годов, когда умели играть на современном узнаваемом материале. Но театр утерял и эту стилистику. И я знаю, что за испытание для актера «держать» такую пьесу, как у Петрушевской или у Славкина. Практически это означает постоянную потребность в репетициях. Я репетировал «Взрослую дочь...» через каждые десять спектаклей заново. И все равно почти не заметно для артистов и зала происходила подмена. Появлялся другой спектакль и другой тип героя. Прежние привычки оказались сильнее. Нужно научиться играть «размыто», нужно, чтобы и у зала была тяга к этому «размытому» существованию. И чтобы за этой размытостью чувствовалось напряжение, как в настоящей драме. Вот тут-то ничего и не получается. Уходит «размытость», и возникает поверхностная конфликтность.

П. Б. Как вы практически добивались этого?

А. В. Чтобы рассказать об этом, пришлось бы говорить очень долго. Сейчас я могу сказать только одно: это вопрос школы, а не понимания. Достаточно трех слов, чтобы актер тебя понял. Но одно дело понять, другое —

сыграть. Практический аспект — самый трудный.

Как я добивался своей цели?

Я репетирую методом импровизации. Вообще этот метод в классическом варианте называется этюдным. Но у меня не чистый этюд. Я разделяю репетиции на два этапа. Вот в «Вассе» я много времени потратил на то, чтобы накалить нервы актеров, добиться нервного подводного слоя. Вся работа на первом этапе и была направлена на выявление этого нервного слоя. Второй этап заключался в погружении этого слоя, то есть в наработке поверхности.

Во «Взрослой дочери...» было наоборот. Тут я сначала добивался разнообразного поведения на поверхности, особенно в 1 акте (он отличается стилистически от второго). А потом, на следующем этапе, мы добивались погружения во внутренний слой пьесы.

П. Б. Если разомкнутая структура ближе природе кинематографа, значит, кинематограф мог бы снимать такие пьесы? Вы ведь говорите, что они похожи на сценарии.

А. В. Да, мир, зафиксированный в этих пьесах, и есть тот самый мир, который легко передать в кинематографе. Разнообразный мир с бесчисленным количеством движений, не тот цельный, ясный и напряженный в своей перспективе мир, каким он предстает в театре. Прообразом этого мира в кинематографе были те знаменитые листочки, которые трепетали на ветру, их сумел зафиксировать первый кинокадр. Эти листочки, трепещущие на ветру, и есть кинематограф. Драма гораздо более грубое искусство.

Поэтому как только появился такой мир в пьесах, театр оказался в беспомощном состоянии, он просто не знает, что с пьесами делать. Как «зарегистрировать» этот мир? Ведь это нужно сделать не просто достоверно, но еще и художественно. Я только пытаюсь это сделать.

В кино это удалось бы гораздо проще. Кстати, такая жизнь в кинематографе уже исследована давно итальянскими и французскими режиссерами в период неореализма и «новой волны». В советском кинематографе — Чухраем, Хуциевым, Калатозовым, Урусевским. Теперь кино, уже наработав такую технику, во многих случаях занимается моделированием действительности. И в таких случаях абстрагируется от живой реальности и обращается к замкнутой структуре, к качественно более высокому способу отображения. Такова логика процесса, происходящего в некоторых звеньях кинематографа.

Может быть, новую разомкнутую структуру опять продемонстрирует кино?

П. Б. В кино это было бы проще сделать, очевидно, еще и с точки зрения технологии?

А. В. Ну, конечно. Если артист в театре должен удерживать, как мы говорим, «размытое» существование на протяжении двух-трех часов, то в кино актеры не играют вдоль и непрерывно, а играют частями. Потом кинорежиссер садится за монтажный стол и монтирует всю ленту. Это первое.

Второе. Я тут, может быть, повторю то, что говорил раньше, но это неважно. Ведь почему для театрального режиссера трудно играть разомкнутую пьесу? Сквозной ход спрятан в ней очень глубоко. У артиста происходит разрыв между нижним и верхним слоем, между конфликтом и поверхностью. В каком смысле? Существование на поверхности должно быть очень разнообразным. Но нельзя же три часа играть одну поверхность. Нужно, чтоб при этом ощущался человеческий объем, глубина. А глубина возникает как бы от предощущения будущего конфликта, которого пока нет и который нарабатывается из настоящего. Поэтому артист должен иметь содержание, и мы должны это содержание ощущать.

Вот только когда мне удалось «растянуть» верх и низ, научить артиста удерживать разрыв, исподволь «тянуть» сквозной ход, тогда и получился новый эффект. Вот пример из «Взрослой дочери...» с точки зрения актерской техники. Бэмс и Ивченко. Встречаются, разговаривают, шутят, кажутся друзьями и причем при этом не лгут ни себе, ни друг другу. Здесь это очень важно — не лгать. И А. Филозов, к примеру, не играет так: я тебя ненавижу, но делаю вид, что люблю. Это прием из арсенала старой драмы. Он играет другое: я встречаю Ивченко, он

неприятен мне, он меня раздражает, я его не люблю. Внутри накапливаются отрицательные эмоции. Но «сверху»: мне нравится Ивченко, нравится его встречать, угощать, разговаривать с ним, он мой друг. То есть внизу идет параллельное накопление отрицательных эмоций, а сверху нормальное, обычное существование в обычных, нормальных условиях дружеской встречи.

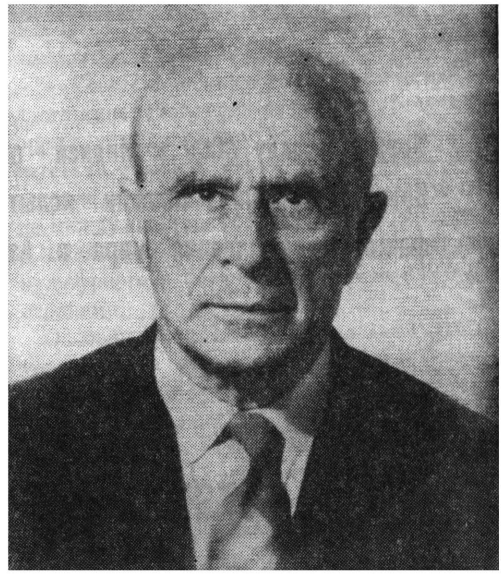
Актер как будто играет атмосферой, он учится излучать атмосферу. Но в театре это трудно фиксировать, трудно воспроизводить.

Тут нужен особый тип артиста. Нужен артист с прекрасно разработанной техникой игры на поверхности, игры «в пристройку». Тип так называемого интеллектуального артиста тут не годится. Ведь что такое интеллектуальный артист? Это осознающий и самопознающий артист, точно ощущающий цель и определенно идущий к сверхзадаче. Причем цель и сверхзадачу он ощущает интеллектом, а нужно всем существом, плотью. Нужен богатый внутренний аппарат, позволяющий играть чувствами, ощущениями. Цель неясна, она только предугадывается. Играется повседневность в самых мельчайших ее колебаниях, изменениях. В таком театре артист становится интересным, если у него богатая внутренняя пристройка, как говорят на нашем профессиональном языке. Если богаты мелкие реакции. Интеллектуальный артист никогда не будет реагировать на движение руки, он реагирует только на движение мысли. В спектакле «Взрослая дочь молодого человека» — совсем иной тип артиста. Как раз тот, который может говорить чувством, ощущениями. Прежде в Театре имени Станиславского эти актеры почти не играли. Они простаивали. А теперь вдруг «пошли», потому что обладают качествами, совпадающими с требованиями молодой драматургии.

П. Б. То, что вы сейчас рассказали, на мой взгляд, чрезвычайно интересно. И важно для размышления над теми процессами, которые происходят в современном театре и кино. Мы выяснили, что не только кинематограф оказывает на театр свое воздействие, но и театр влияет на кинематограф. Так, разомкнутая структура, которую принесла с собой молодая драматургия, — это несомненное воздействие кино.

Можно сказать даже больше. Мне кажется, что в ходе этого разговора нам удалось установить одну любопытную закономерность. Процессы, которые происходят в театре и кино, едины, хотя и неоднозначны. Очевидно, в определенный момент жизни в полном соответствии с ее требованиями в искусстве появляется разомкнутая модель. Ее, естественно, в первую очередь подхватывает и реализует кино, имея к тому все основания и возможности. Потом структура постепенно подходит к замкнутой драматической модели как к некоему пределу, как к более высокому уровню обобщения и абстракции. Жизнь, уже изученная и исследованная, нуждается в новом способе обобщений. Тогда, как вы говорили, мы начинаем размышлять о том, что находится за поверхностью вещей. Подспудно идет новый процесс разложения модели, поскольку жизнь не останавливается, она стремится дальше, в ней появляются иные тенденции, которые следует изучать заново. Зафиксировать во всей неоднозначности, сложности. Действительность неисчерпаема.

Анатолий Кторов



Анатолий Петрович Кторов — человек и актер — прожил огромную жизнь. Его первыми восхищенными зрителями были люди 20-х годов, те, кто смотрел «Процесс о трех миллионах», те, кто смеялся над похождениями героев «Праздника святого Йоргена». Но в равной степени его талант потрясал и зрителей новых поколений, хотя Кторов снимался редко, а в театре тоже не был баловнем судьбы. Своеобразие его жизни в искусстве — следствие его характера, его таланта, его представлений о том, что важно и не важно в нашем деле.

Помню свое первое впечатление от кторовских героев, сыгранных еще в немом кино. Он играл аферистов, прохвостов, мошенников, но делал это с каким-то невероятным подчеркнутым изяществом. Можно сказать, что он играл «благородных жуликов» или благородно играл жуликов. Это благородство в зависимости от содержания могло быть иронично-пародийным и служило тонкому актерскому расчету. Но краски артистического таланта, которыми Кторов наделял своих экранных героев, были во многом его собственными «красками», сутью его личности. Я бы сказал, что Кторов был одним из самых благородных людей и артистов, с которыми мне приходилось встречаться.

Внутреннее благородство и достоинство сквозили во всем облике актера, в его художническом поведении, в его неприязни ко всякой внутритеатральной суете. Он был человеком достаточно замкнутым, умным, ироничным, а это, вероятно, качества, мало подходящие для постоянного актерского успеха.

Постоянного успеха и не было. Были приливы и отливы: иногда очередного «прилива» Кторов мог ожидать десятилетие. Многие роли, которые он должен был сыграть, он не сыграл. От многих отказывался сам. И все же он пришел к новым поколениям зрителей, пришел и на сцене, и на экране. Редкостный сплав характера и дарования оказался как нельзя кстати в двух его замечательных созданиях. Я имею в виду роль старого князя Болконского в фильме С. Бондарчука «Война и мир» и образ английского драматурга Бернарда Шоу в спектакле МХАТа «Милый лжец» по пьесе Дж. Килти. Этих кторовских героев мало что связывает, кроме упомянутого мною умного, тонкого, ироничного благородства души. Скупая, четкая манера игры, любовь к острой и емкой характерности, глубочайший психологизм как бы одухотворялись в этих ролях внутренним светом и высотой актерской личности. Наверное, поэтому спектакль «Милый лжец», появившийся в один из самых тяжелых периодов «отлива» от искусства МХАТа живой жизни, стал напоминанием о том, что́ же есть настоящий театр, что́ есть настоящий актер и что́, наконец, есть жизнь человеческого духа, которую мы все пытаемся постичь.

Тайна нераздельности актерской и человеческой личности в искусстве Анатолия Петровича Кторова была явлена в этих работах с редкостной полнотой.

Олег Ефремов

Дружба между СССР и Индией — общее достояние двух великих народов. Наши отношения прошли испытание временем. Они стали важным фактором укрепления мира в Азии и за ее пределами.

Л. И. БРЕЖНЕВ

Ф. Т. Ермаш,
председатель Госкино СССР

Новый этап советско-индийского сотрудничества и содружество кинематографий

Во время официального дружественного визита Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнева в Республику Индию было заключено Соглашение между Государственным комитетом СССР по кинематографии и Министерством информации и радиовещания Республики Индии о сотрудничестве в области кинематографии. В связи с подписанием этого документа тов. Ф. Т. Ермаш ответил на вопросы журнала «Искусство кино», касающиеся как современного состояния, так и перспектив развития деловых и творческих контактов между советскими и индийскими кинематографистами.

— *Каково значение заключенного соглашения в свете итогов визита Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнева в Индию?*

— Визит Леонида Ильича в Индию, проходивший в обстановке искренности и взаимопонимания, стал важной исторической вехой на пути дальнейшего укрепления дружбы между Советским Союзом и Индией, наполнил новым содержанием традиционные дружественные советско-индийские отношения, явился весомым вкладом в упрочение мира и безопасности в Азии и во всем мире.

Выступая на митинге в Дели, товарищ Л. И. Брежнев сказал: «Развивая сегодня отношения дружбы между Советским Союзом и Индией, мы делаем доброе дело, причем не только для нынешнего поколения наших народов, но и для грядущих поколений, для мирного будущего человечества».

На переговорах, проходивших во время визита, его участники отмечали, что экономическое, научно-техническое и культурное сотрудничество между СССР и Индией развивается успешно, на плановой и долговременной основе, существенно способствуя решению народнохозяйственных задач, стоящих перед обеими странами. Соглашения, заключенные в ходе визита, несомненно дадут новые импульсы развитию еще более тесного и плодотворного сотрудничества между Советским Союзом и Индией в различных сферах экономики и культуры, в частности в области кинематографии.

Подписание Соглашения между Госкино СССР и Министерством информации и радиовещания Индии является важным шагом, направленным на дальнейшее расширение и упрочение производственных и творческих связей советского кинематографа с кинематографом дружественной страны. Содержание и дух этого документа полностью отвечают характеру советско-индийских отношений, в развитии которых сегодня открываются новые горизонты. Естественно, на новый, более высокий уровень должно быть поднято и сотрудничество между кинематографистами Советского Союза и Индии.

Мы убеждены, что Соглашение, охватывающее широкий круг различных вопросов, непосредственно связанных с совершенствованием и развитием такого сотрудничества, успешно послужит достижению этой важной и благородной цели в интересах обеих стран, в интересах народов СССР и Индии.

— Как вы оцениваете нынешнее состояние советско-индийских связей в области кинематографии, в каких формах осуществляется сегодня сотрудничество советской и индийской кинематографий?

— Советско-индийское сотрудничество в области кинематографии развивается в настоящее время успешно. Оно осуществляется в соответствии с действующим Соглашением о культурном, научном и техническом сотрудничестве между нашими государствами, подписанным в 1960 году, в соответствии с Программой культурного и научного обмена между нашими странами.

Основными каналами и формами этого сотрудничества являются: обмен фильмами для коммерческого и общественного проката, проведение кинонедель на основе взаимности, участие в международных кинофестивалях, проходящих в Советском Союзе и Индии, совместная постановка фильмов, взаимное оказание производственных и творческих услуг при съемке картин. К сотрудничеству с индийской кинематографией привлечены многие предприятия и организации Госкино СССР, ак-

Председатель Госкино СССР Ф. Т. Ермаш и министр информации и радиовещания Республики Индия Васант Сатхе

тивно участвует в этой работе и Союз кинематографистов СССР.

Прокат советских фильмов в Индии осуществляется с 1947 года. В настоящее время советские игровые, документальные фильмы демонстрируются практически во всех крупных городах и многих населенных пунктах Индии. Кроме того, советские картины показываются по индийскому телевидению.

В период непосредственной подготовки и в ходе визита товарища Л. И. Брежнева в Индию в ряде городов страны, включая Дели, Бомбей, Мадрас и Калькутту, было проведено в общей сложности свыше 100 киномероприятий, на которых демонстрировалось более 90 советских художественных лент; одновременно были организованы экспозиции «Образ Ленина в советском киноискусстве», «60 лет советской кинематографии», «Выставка советского киноплаката». В ведущих газетах, журналах, в других изданиях, выходящих в Дели и в столицах различных штатов, публиковались материалы под общей рубрикой «Советскому кино — 60 лет».

Для того чтобы обеспечить возможность широкого ознакомления индийских зрителей с достижениями советского многонационального киноискусства, с успехами реального социализма у нас в стране, с советским образом жизни, с миролюбивой внешней политикой нашей партии и государства, работа по прокату советских фильмов в Индии проводится комплексно, в различных формах. Наши картины постоянно демонстрируются в долгосрочно арендованных кинотеатрах в нескольких городах страны, где идут специально подготовленные программы, включающие фильмы выпуска разных лет — от классических произведений советского киноискусства 20-х, 30-х, 40-х годов до новейших фильмов, созданных на центральных и республиканских студиях СССР. Ленты производства наших киностудий регулярно приобретаются индийскими прокатными фирмами.

Одновременно осуществляется полукоммерческий и общественный прокат наших картин в клубах любителей кино, в кинообществах, колледжах и университетах, через отделения Союза советских обществ дружбы и различные общественные организации, в Домах советской культуры.

В течение 1980 года в Индии проводились специальные тематические кинопоказы в Домах советской культуры в Дели, Бомбее, Мадрасе и Калькутте, посвященные принятию новой Конституции СССР, предстоявшему XXVI съезду КПСС, а также знаменательным датам в истории нашей страны и Республики Индии.

Прошли фестивали советских фильмов в связи со 110-й годовщиной со дня рождения В. И. Ленина, сопровождавшиеся фотовыставками; совместно с миссиями стран социалистического содружества были организованы кинофестивали в ознаменование 35-летия Победы над фашизмом во второй мировой войне.

В преддверии московской Олимпиады состоялись фестивали спортивных фильмов, а по окончании Олимпийских игр в Москве в Индии прошли общественные просмотры картины «Олимпийский праздник», вызвавшей у зрителей большой интерес.

В марте прошлого года в Бомбее при Доме советской культуры открылся Клуб любителей кино, президентом которого стал известный режиссер и актер Радж Капур, очень популярный и у нас.

Из советских фильмов, показанных на экранах Индии в последние годы, наибольший успех выпал на долю таких произведений, как «Освобождение», «Восхождение», «В зоне особого внимания», «Кентавры», «Табор уходит в небо» и ряд других фильмов разных лет.

Необходимо подчеркнуть, что наш кинообмен с Индией, способствующий обогащению культур обеих стран, укреплению дружбы между нашими народами, помогающий советским людям и индийцам лучше узнать и понять друг друга, ведется на основах взаимности, с учетом интересов каждой стороны.

Регулярная демонстрация художественных фильмов индийского производства в кинотеатрах Советского Союза началась с 1947 года.

Работы индийских мастеров кино пользуются, как правило, широкой популярностью у нашей киноаудитории.

Хорошей традицией советско-индийских кинематографических связей стало проведение Недель советского кино в Индии и индийского кино в СССР с участием делегаций кинематографистов обеих стран. Так, в 1980 году в Москве, Ленинграде и Алма-Ате успешно прошла Неделя индийских фильмов, посвященная 30-летию провозглашения Республики Индии. В свою очередь, в Индии, в городах Дели, Хайдарабаде и Чандигархе состоялась Неделя советских фильмов, приуроченная к празднованию 63-й годовщины Великой Октябрьской социалистической революции. Индийские органы массовой информации подробно освещали ход этого мероприятия, публикуя отзывы критики о показанных картинах и выступления членов советской делегации, высоко оценивая программу Недели, вызвавшей широкий общественный резонанс.

Важной и хорошо зарекомендовавшей себя формой советско-индийского сотрудничества в области кинематографии надо считать работу по совместным постановкам. И в нашей стране, и в Индии хорошо знают и любят такие фильмы, созданные в творческом содружестве советскими и индийскими кинематографистами, как «Хождение за три моря», «Черная гора», «Рики-Тики-Тави», «Восход над Гангом». В 1980 году в Индии с большим успехом демонстрировалась новая советско-индийская картина «Али-баба и сорок разбойников», получившая Гран-при ЮНИСЕФ—ЮНЕСКО на XI Международном фестивале фильмов для детей в Белграде.

Не менее важным аспектом наших кинематографических связей с Индией является участие кинематографий обеих стран в международных киносмотрах, проводимых на территории Советского Союза и Индии, — в Московском и Ташкентском кинофестивалях, в Международном фестивале, проходящем раз в два года в одном из крупных городов Индии. Работы советских режиссеров неоднократно отмечались на этих киносмотрах. Например, в 1977 году приз «Серебряный павлин» на фестивале в Дели получила картина «Человек уходит за птицами»; в 1979 году лента «Приключение Нуки» была удостоена приза «Золотой слон» на международном фестивале фильмов для детей в Бомбее; Международный кинофестиваль 1980 года в Бангалоре торжественно открылся фильмом «Да здравствует Мексика!», получившим высокую оценку в прессе и среди кинематографической общественности Индии.

Индийские фильмы и мастера киноискусства Индии не раз получали высшие и почетные награды Московского и Ташкентского фестивалей: приз и диплом Узбекского общества дружбы и культурных связей с зарубежными странами на V МКФ стран Азии, Африки и Латинской Америки в Ташкенте был вручен индийской делегации, представившей картину «Книга жизни»; Серебряный приз XI МКФ в Москве международное жюри присудило картине известного индийского режиссера Мринала Сена «Парашурам»; приз Театрального общества Узбекистана получил в 1980 году на VI МКФ в Ташкенте индийский фильм «Прикосновение»; на XI Московском кинофестивале один из ведущих индийских режиссеров Сатьяджит Рэй был удостоен Юбилейного почетного приза, учрежденного в ознаменование 60-летия советского кино, — награды, которой отмечено творчество ряда видных мастеров зарубежного кинематографа, внесших выдающийся вклад в развитие мирового киноискусства.

— Как выглядят сегодня перспективы сотрудничества советской кинематографии с кинематографией дружественной Индии, на каких направлениях ожидается дальнейшее развитие и упрочение советско-индийских кинематографических связей?

— Наше сотрудничество с индийской кинематографией, имеющее издавна сложившиеся традиции и прочную основу, вступает сегодня в новую фазу, обещающую важные и взаимно полезные результаты в самом близком будущем. Его перспективы зависят от успешной реализации советско-индийских договоренностей о сотрудничестве в области кино, достигнутых во время визита Леонида Ильича Брежнева в Индию и в конкретной, развернутой форме сформулированных в Соглашении, заключенном между Госкино СССР и Мини-

стерством информации и радиовещания Республики Индии. Этот документ, явившийся итогом всей прошлой плодотворной деятельности обеих сторон, направленной на укрепление и всемерное развитие советско-индийских кинематографических связей, предоставляет как СССР, так и Индии богатые и разнообразные возможности.

Соглашение предусматривает, в частности, широкий коммерческий обмен фильмами различных жанров, поощрение некоммерческого обмена между национальными киноорганизациями обеих стран, взаимное участие в международных кинофестивалях, обмен Неделями и премьерами фильмов с направлением на эти мероприятия национальных делегаций кинематографистов. Кроме того, стороны, подписавшие Соглашение, намерены способствовать сотрудничеству между научными учреждениями обеих стран, занимающимися вопросами теории, истории, техники кино, в форме обмена архивными материалами, различного рода научными и учебными публикациями по вопросам кинематографии и специалистами, а также — поощрять сотрудничество между национальными кинематографическими организациями в создании совместных советско-индийских фильмов. В целях выполнения заключенного Соглашения учреждается смешанная советско-индийская комиссия, которая будет собираться не реже одного раза в два года поочередно в СССР и Индии.

Недавно коллегия Госкино СССР приняла специальное постановление в развитие Соглашения. Так, запланирована работа над фильмами советско-индийского производства, один из которых будет посвящен выдающемуся государственному деятелю, человеку, так много сделавшему для укрепления дружбы между нашими народами, Джавахарлалу Неру. В планах совместного производства картина о русском художнике Николае Рерихе, жизнь которого была связана с Индией, а также фильм «Поэма о любви» и фильм для детей. В течение 11-й пятилетки планируется приобрести значительное количество картин индийского производства для проката в СССР, в результате чего число фильмов Индии в зарубежном репертуаре наших кинотеатров возрастет. Кроме традиционных Недель советских фильмов в Индии и индийских фильмов в СССР, в 1981 и 1983 годах в ряде городов Индии предполагается провести двухмесячники советских фильмов для детей с участием делегаций кинематографистов. Всесоюзный государственный институт кинематографии намечает обмен специалистами в области преподавания с Индийским институтом кино и телевидения в Пуне. Всесоюзный научно-исследовательский институт киноискусства запланировал проведение в 1982 году в СССР и в 1984 году в Индии симпозиумов на темы «Роль кино в развитии культурных связей между СССР и Индией» и «Социальная проблематика в кинематографиях СССР и Индии». Предусмотрен обмен киноведами и киножурналистами между специализированными изданиями, выходящими в Советском Союзе и Индии, для подготовки материалов об индийском и советском кинематографе.

Обширный комплекс самых разнообразных мероприятий, планируемых на ближайшие годы в рамках советско-индийского сотрудничества в области кинематографии, конечно, не исчерпывается приведенным перечнем. Наше сотрудничество с кинематографией дружественной Индии — это живое, постоянно развивающееся дело, и конкретная практика, вероятно, внесет в наши совместные планы свои коррективы. Однако уже сейчас с полной уверенностью можно сказать, что традиционные связи между советскими и индийскими кинематографистами имеют широкие многообещающие перспективы. Залогом тому служат испытанные временем отношения дружбы и взаимовыгодного сотрудничества Советского Союза и Республики Индии, успешно развивающиеся на основе равенства и взаимного уважения на благо народов обеих стран, что вновь красноречиво подтверждают итоги визита Леонида Ильича Брежнева.

Георгий Капралов

По спирали, ведущей вниз

О некоторых тенденциях в западном кино на рубеже 80-х годов

Завершение 70-х и начало 80-х годов XX века естественно вызывает попытки кинематографистов Запада подвести социально-политические и нравственные итоги уходящего десятилетия, заглянуть в будущее, прогнозируя его, рассматривая на новом историческом витке все ту же, по-прежнему внушающую тревогу, так и не решенную буржуазным обществом и его идеологами проблему человека. Действительно, именно в этом круге идей, на том или ином участке этого тематического пространства размещается содержание большинства новых фильмов, созданных такими мастерами, как итальянцы Марко Беллоккио, Этторе Скола, Федерико Феллини, Марко Феррери, француз Ален Рене, американец Боб Фосс. Здесь же следует назвать и некоторых молодых режиссеров, выступивших со своими первыми художественными полнометражными картинами, например итальянцы Джузеппе Бертолуччи и Марко Туллио Джордано.

Каким же видится признанным мастерам и дебютантам западного кино их современник — человек, находящийся на разных ступенях социальной лестницы, в разных точках пересечения общественных координат буржуазного мира? Во что, по их мнению, верит сегодня этот человек, как оценивает недавнее прошлое, на что может надеяться? Какие решения мучающих его проблем предлагают сами художники?

Усталость, потерянность, разочарование, отчаяние — вот, пожалуй, главные мотивы большинства последних фильмов названных выше режиссеров. Но это уже не «онтологическое» отчаяние героев Бергмана 60-х годов, которые, корчась в муках, из бездны земного ада тщетно взывали к молчаливому божеству. И не тотальная некоммуникабельность персонажей Антониони, которые посреди всеобщего затмения чувств, сами анемичные, опустошенные, лениво пытались установить какое-то подобие человеческого контакта. У тех, кто появляется на экране сегодня, умонастроение и эмоции имеют точно обозначенный социальный исток. Они берут свое начало в крушении иллюзий 68-го года, в горьком прозрении и осознании (до какой степени и глубины — это вопрос особый) ложности тех идей и лозунгов, которыми руководствовались тогда многие участники «молодежного бунта». И даже если сам «бунт» и те годы впрямую не называется, в фильме непременно присутствует, хотя бы где-то на периферии, в эпизоде, некий персонаж «оттуда»...

Сказанное может создать впечатление, будто новые ленты являются дальнейшим развитием или ответвлением того «политического кино», которое было столь характерно для начала и середины 70-х годов. Но такой вывод не только поспешен, а просто ошибочен, поскольку экран демонстрирует как раз обратное. И авторы, и их герои сдают позиции, движутся не вперед, а вспять. Более того, эти фильмы выглядят своего рода реакцией на открыто политическое кино 70-х годов под знаком пересмотра его позиций, с опорой на якобы последнее слово в науке о человеке и обществе. Для такой акции используются теории «новых философов» и смыкающихся с ними идеологов, части ученых, которые в качестве наиновейшего и выдаваемого за научно-объективный критерий познания человека выдвигают различные биологические интерпретации, постулаты физиологического детерминизма всей деятельности индивида. С этих позиций объясняются и раскрываются характеры, выявляются мотивы и оцениваются результаты поведения личности. В том же направлении разрабатываются проблемы настоящего, вопросы ближайшего будущего. Одна утопия сменяется другой, которая опять-таки — и это следует подчеркнуть еще раз — выдается за воодушевляющее открытие передовой ищущей мысли.

Какие конкретно формы принимают, как реально выражаются в новых фильмах обозначенные тенденции, нам и предстоит рассмотреть.

Мы не случайно открыли список режиссеров именем Марко Беллоккио: именно его фильм 1965 года «Кулаки в кармане» стал в итальянской кинематографии «барометром», впервые показавшим приближение «бури-68». Вспоминая сегодня о своем режиссерском дебюте, Беллоккио говорит: «Кулаки в кармане» рассказывали о бунте без надежды, бунте против семьи. Скорее, против некоторых представителей ее, таких, как слепая мать и отсутствующий отец — источник всех несчастий. Бунт этот был вызван повелительной необходимостью разрушить символически и физически (напомним, в фильме герой подводил к пропасти свою слепую мать, а она, ничего не подозревая, делала гибельный шаг. — *Г. К.*) эти роковые фигуры. В глубине же это было предсказанием того, что должно было стать существом движения 1968 года. Да, несомненно, — продолжает Беллоккио, — тогда целили в отцов, обнажая их пустоту и отсутствие авторитета. Но не сумели преуспеть в том, чтобы создать модели новой жизни. И вот участники 68-го оказались поглощенными системой или захваченными автодеструкцией, включая сюда терроризм. Их попытки создать нечто новое потерпели крах».

Далее Беллоккио говорит, что его новый фильм — это ответ на «Кулаки в кармане», данный через пятнадцать лет.

В чем этот ответ? Здесь следует напомнить, что, избрав героем первой картины шизофреника и с клинической точностью, натурализмом показав течение его болезни, Беллоккио в значительной мере зашифровал второй, аллюзионный смысл произведения. Выявляя же социальный подтекст картины, трудно было выйти к конкретным социально-политическим целям: герой «бунтовал» против семьи, власти, авторитета, подавления, рассматриваемых как некие всеобщие категории.

В центре нового фильма «Прыжок в пустоту» — снова семья, и она снова поражена болезнью.

Брат и сестра — Мауро и Марта Понтичелли — люди уже немолодые, живут уединенно. Марта все свои силы отдает заботам о брате, для которого она и мать, и нянька. Брат, с одной стороны, не может существовать без этой опеки, а с другой — тяготится ею. В семье установились отношения любви-вражды, когда каждый самый малый повод вызывает взрыв бешенства и истерии. Как кажется, Марта находится на грани безумия. И Мауро боится, что сестра окончательно сойдет с ума, в то же время он хочет ускорить развязку.

Ведя дело молодого актера Скиаболы, анархиста, бродяги, который заставил выброситься из окна свою любовницу, Мауро предлагает ему в обмен на затяжку расследования поухаживать за Мартой и подтолкнуть ее к мысли о таком же самоубийстве. Однако происходит непредвиденное: Марта влюбляется в Скиаболу, выздоравливает и, покидая дом, первый раз в жизни уезжает отдыхать куда-то к морю. Мауро не может перенести нарушения привычного уклада своего существования, вызова, который бросила ему сестра своей неожиданно проявившейся самостоятельностью. И в припадке тоски, ярости и растерянности он выпрыгивает из окна.

Мировое искусство дает немало примеров, когда художник через историю семьи раскрывает существенные противоречия общества, глубокие социально-политические коллизии времени. Знакомство с картиной «Прыжок в пустоту» убеждает, что она еще менее, чем фильм «Кулаки в кармане», «состыкована» с актуальными ситуациями и реальными противоречиями современного итальянского общества.

Авторские комментарии к фильму, которые Беллоккио дает в своих многочисленных интервью, гораздо содержательнее того, что непосредственно предлагает экран.

Так, объясняя, почему опять избраны героями люди, находящиеся на грани безумия, режиссер говорит: «Это необходимо, чтобы понять мир, в котором мы живем. В этом несправедливом обществе многие не имеют даже необходимого для жизни, в то время как другие обладают чрезмерным достатком, но ведут себя так, как если бы были лишены всего

необходимого: испытывают страх перед завтрашним днем, копят золото и набивают холодильники провизией, потому что объяты паникой, страхом умереть от голода, впасть в нищету, кончить свои дни в приюте для бедняков...»

Размышления Беллоккио идут еще дальше, когда он тут же указывает на навязчивую идею мелкого буржуа — выскочить, вырваться вверх, на его мечту о стабильности, даже ценой установления фашистской диктатуры.

Анализируя некоторые причины идейного кризиса, переживаемого им самим и теми, кто был заражен еще недавно идеями гошизма, маоизма, анархического бунта, Беллоккио высказывает и ряд верных суждений. Правда, и здесь его позиции зачастую нечетки. В частности, его рассуждения отдают мелкобуржуазным снобизмом по отношению к народу, в одном ряду оказываются у него призывы левацких крикунов, маоистских демагогов и истинно марксистские воззрения, политические лозунги и психоаналитические схемы. Например, он говорит: «В эпоху, когда обрели активность «коммунисты марксисты-ленинцы» (крайне «левое», зараженное троцкизмом и маоизмом движение. — *Г. К.*), считалось, что для воспитания мелкобуржуазных интеллектуалов следует заставить их служить народу, жить среди народа, так как народ мыслит правильно, у него есть истинные идеи и т. д... Но такой народ существует лишь в воображении, в действительности его нет. Это был миф, мертвая абстракция. Еще раз наше желание было обмануто. От Мао до психоанализа... Для меня Фрейд потерпел самое большое поражение, мне он принес большое разочарование» [1].

Но если режиссер сам не сказал бы всего этого, то об изменениях, произошедших в его взглядах, нельзя было бы догадаться. Впрочем, как мы увидим ниже, эти изменения не только крайне незначительны: Беллоккио, по существу, находится в том же пункте, откуда он начал свое «наступление на отцов». Только теперь (режиссер с горькой иронией признает это) отцами стали он сам и его вчерашние единомышленники...

Но вернемся к фильму. В нем нет никаких признаков тех общественных явлений и фактов, о которых говорит Беллоккио в своем выступлении в «Иль Лаворо». Но зато есть

[1] «Иль Лаворо», 1980, 23 февраля.

«Прыжок в пустоту», режиссер Марко Беллоккио (Италия)

несколько выразительных кадров: сны Мауро и Марты. В этих снах появляется старший Понтичелли, страдавший, как оказывается, тяжелой формой шизофрении. Стало быть, перед нами картина о последствиях тяжелой наследственности?

Когда-то Пьер Паоло Пазолини писал Беллоккио: «Я желаю вам всегда и все сильнее потрясать такие установления, как армия, государственность, реакционная церковь и, наконец, мелкая буржуазия, к которой мы, к стыду своему, принадлежим». Армию и такие государственные буржуазные институты, как массовая печать и церковь, атаковал Беллоккио в фильмах «Триумфальный марш», «Поставьте чудовище на первую полосу», «Во имя отца». В семью, эту первичную ячейку общества, метал стрелы режиссер в «Кулаках в кармане», мечет и ныне в «Прыжке в пустоту». Но не случайно к своим комментариям непосредственно к фильму в качестве своеобразного эпиграфа Беллоккио ставит слова: «Нет такой трагедии и такого несчастья, которые не были бы подготовлены нашим детством».

И тогда еще раз можно спросить: как далеко сумел уйти режиссер от начальной точки своей атаки? Не вернулся ли он на исходные позиции? И более того, не оказался ли сегодня даже еще дальше от подлинных целей антибуржуазного искусства, чем был тогда, за три года до «мая-68»?

Не случайно, рецензируя фильм «Прыжок в пустоту», газета «Фигаро» дала характерный заголовок: «Марко Беллоккио сменил плечо под ружьем». Но какое же это плечо?

Ныне Беллоккио выдвигает идею «сексуализации» проблемы. Отвечая на вопросы критика Каллисто Козулича о том, насколько изменились его позиции по сравнению с эпохой, когда он создавал свой первый фильм, режиссер говорит: «Сегодня меня более всего интересует возобновить мой бунт, но — как это сказать? — его «сексуализируя»[2].

Определяя показанное в «Кулаках в кармане», как «смесь бунта и нацизма», Беллоккио справедливо считает, что «гнев, не имеющий перед собой положительной перспективы, ведет только от убийства к убийству; «Кулаки в кармане» не шли дальше этого». Но одновременно он утверждает: «С «Прыжком в пустоту» я чувствую, что пошел дальше». Это «дальше» заключается в том, что, по мнению Беллоккио, фильм дает модель нового отношения к жизни, показывает цель и конкретные возможности осуществления «проекта».

В чем же выражается эта модель, где эта цель, этот проект? Они — и в этом Беллоккио видит их особое достоинство — уже сопрягаются не с убийством, а «с Эросом»: «Конкретно это выражено через любовь Марты. Именно способность Марты полюбить спасла ее».

Конечно, обращение героини к людям, выход из той изоляции, в которой она до этого жила, уже какой-то шаг вперед. Но так ли уж он значителен, чтобы связывать с ним те надежды, которые готов увидеть здесь Беллоккио? А он снова и снова настаивает, что открывает своим фильмом спасительную социальную перспективу. В ответ на иронические слова интервьюирующей его Анны Марии Мори «любовь как Революция»... (заметим, что критик пишет слово революция с большой буквы как нечто абстрактно-символическое) Беллоккио отвечает: «Нет, я хотел выразить другое. Дело идет о проблеме перевертывания «Эдипова комплекса»; я старался объяснить и рассказать, что вопрос состоит не в том, чтобы убить своего отца и потом заняться любовью с матерью (здесь Беллоккио имеет в виду типичную фрейдистскую схему. — *Г. К.*), так как в этом случае состоялось бы замещение тирана новым деспотом, который занял его место».

Режиссер рассказывает о своем новом увлечении опять-таки психоанализом, но теперь в варианте, предлагаемом Массимо Фажиоле, автором книг «Инстинкт смерти», «Психоанализ человеческого рождения и кастрации», «Марионетка и картонный паяц», сами названия которых красноречиво говорят об их содержании и основных идеях. Это все тот же круг идей фрейдизма, причем в таких вариациях, от которых во многом отказался к кон-

[2] «Нормальное безумие». Интервью с Марко Беллоккио. — «Паэзе сера», 1980, 26 января.

«Найденные вещи», режиссер Джузеппе Бертолуччи (Италия)

цу жизни и сам их автор, но из плена которых вот уже не одно десятилетие не могут выбраться многие деятели науки и культуры Запада, как и внимающие им художники.

С этой же биологической ориентацией в оценке человека, его становления как личности и его возможностей связана и трактовка у Беллоккио социальной перспективы. Будущее для него имеет свой источник не в социальном развитии, а, как это ни парадоксально, в биологическом, где предпочтение отдается женщине как таковой. Именно в обращении к женщине, оказывается, заключено самое существо «модели новой жизни», которую не удалось дать в «Кулаках в кармане». «В моем фильме... женщина более продвинута, чем мужчина, по отношению к будущему, к гипотетической революции», — говорит Беллоккио.

Чтобы оценить содержание, которое он вкладывает в эти утверждения, следует рассмотреть новые фильмы Джузеппе Бертолуччи, Этторе Сколы, Марко Феррери.

Джузеппе Бертолуччи — младший брат знаменитого Бернардо Бертолуччи — поставил фильм «Найденные вещи». Как и Беллоккио, он хочет, чтобы его картину рассматривали в качестве аллегории и при этом тоже настаивает на ее расширительном социальном толковании.

Главная героиня его фильма Марта Кассетти — молодая буржуазка из богатой, респектабельной семьи. У нее заботливый муж, маленькая дочь, старая мать. Сказав дома, что хочет привезти дочь от бабушки, у которой та гостит, Марта отправляется на Миланский вокзал, где ее ожидает любовник Карло. Муж провожает жену, сажает в вагон и уходит, не дождавшись отправления поезда. А в вагоне Карло сразу же пытается заключить Марту в объятия, но она неожиданно в последний мо-

мент спрыгивает с поезда. Видит уходящего по платформе мужа, но не окликает его. В этом для нее еще нет ничего предумышленного: она только хочет остаться одна. Ее поступки импульсивны. Она движется как бы подталкиваемая какими-то ей самой неясными внутренними побуждениями.

И тут, на платформе, происходит встреча Марты с неким Вернером, которого, как потом выясняется, она знала еще в детстве. Кто такой этот Вернер, чем он занимается? Может, он преступник, скрывающийся от правосудия, может, просто безработный или авантюрист, бродяга, возможно, и безумец, маньяк — ни одна из этих догадок не проясняется. Непонятными остаются и мотивы, по которым Вернер в финале картины бросается под поезд. История отношений Марты с Вернером, который неотступно преследует ее, домогается ее любви, и занимает около трех четвертей экранного времени.

Одна из особенностей этого киноромана-безумия заключается в том, что он развертывается на Миланском вокзале, в его круговороте и суете. А вокзал — целый мир. С одной стороны, он непрерывно изменчив. По залам и платформам перетекают, исчезая и вновь появляясь, бесконечные толпы. Но тут есть и свой, так сказать, «космос», невидимо очерченная сфера, густо населенная и живущая по своим законам. Здесь пристанище воров, наркоманов, проституток, ищущих крова, случайной поживы, просто куска хлеба.

Сюда, на «дно» жизни, как бы и проваливается Марта. Потоки, текущие через вокзал на разных его уровнях — платформах, залах ожидания, в подземном туннеле, общественной уборной, бане, — несут ее, не давая опомниться. А Вернер неотступно преследует женщину. Постепенно Марта превращается почти в сомнамбулу, потеряв представление о том, где она и что она такое.

Круговерть Миланского вокзала снята в картине с документальной достоверностью, во всем ужасе «повседневного безумия» (оператор Ренато Тофури). Один из самых впечатляющих кадров — проход Марты по подземному туннелю, где ночуют бездомные. Поливальная машина, проезжающая утром, «смывает» этих людей, как грязь.

Сильнейший по драматизму эпизод — столкновение Марты с юной наркоманкой, которую она сначала преследует как воровку, укравшую у нее туфли, а потом дает ей денег на покупку наркотика.

Однако было бы ошибочным посчитать, будто все эти собранные под сводами вокзала «отверженные» входят так или иначе в жизнь Марты, что-то определяют в ее исходном самочувствии, могут объяснить истоки ее поведения. Причины временного безумия Марты не здесь и, по сути дела, никак не связаны с вокзальными «кругами ада».

То же надо заметить и о самочувствии Вернера, которое вернее всего можно охарактеризовать как некую вариацию экзистенциального кризиса. У Марты же все ее поступки определены психологической депрессией, истерической прострацией, в которую эта буржуазка входит с такой же легкостью, с какой после и выходит из нее. Вернувшись домой в свою роскошную, сияющую белизной квартиру, открыв дверь и включив тем самым сигнал тревоги (понимай как символ), она несколько мгновений слушает вой, а потом, когда сигнал замолкает, успокаивается и, по мысли авторов фильма (сценарий Джузеппе Бертолуччи, Миммо Рафеле, Винчелуо Унчари и Лидии Равера), вновь обретает себя, свою потерянную «идентичность».

В случае с «Найденными вещами», как и в истории с «Прыжком в пустоту», обнаруживается разрыв между социальной концепцией, которую хотел бы художественно реализовать режиссер и о которой он, опять-таки, как и его коллега, пространно говорит в различных интервью, и объективными результатами художественной реализации этого замысла.

Джузеппе Бертолуччи утверждает: «Как мы все, Марта отказывается понять изменения, которые вторгаются в мир и которые мы не замечаем сегодня, но заметим завтра, через десять-двадцать лет как составляющие самую суть глубокой социальной и антропологической мутации: но это не революция, ожидавшаяся в 68-м, а некий процесс, ставящий под

вопрос даже те концепции, которыми мы определили революцию». И далее режиссер уточняет: «В течение 24 часов, что Марта проводит на вокзале, она открывает, что порядок, который она считала неколебимым — ее отношения с мужем, любовником, дочерью, матерью и т. д., — был полностью искусственным. Она совершает хаотическое путешествие к некоему новому порядку, которого нет в фильме. Фильм дает только почувствовать эмоции и чувства, выражающие это изменение, но не указывает его границ».

Если не знать, что эти слова принадлежат Бертолуччи, можно было бы с полным основанием приписать их Беллоккио — настолько сходны эмоции обоих режиссеров. Рефлексия ведет каждого из них к 1968 году, заставляя так или иначе размышлять о том, что они называют «революцией». Но как только дело доходит до конкретных объяснений, до ясного, образного воплощения этих идей, выясняется, что оба художника дальше самых смутных эмоциональных всплесков, самых неясных ощущений общего неблагополучия и некоего хаоса, который куда-то движется и что-то таит, ничего социально точного выразить, а тем более сформулировать, не могут. Авторы сами находятся в положении своих томящихся, тревожно чего-то ожидающих, блуждающих, как во тьме, персонажей.

Этим объясняется и психологический тип их героинь, положение, в которое они поставлены; и та и другая не действуют, а подвергаются воздействию со стороны, и та и другая находятся в состоянии нервной депрессии и не осмысливают происходящее с ними самими и с теми, кто рядом с ними, а, скорее всего, отдаются на «волю волн», которые накатили на них.

Название фильма «Найденные вещи» метафорично. В финале картины есть эпизод, когда Марта сдает в камеру потерянных вещей собственную сумочку, что должно означать полную утрату ею своей «идентичности», как определяет ее состояние Бертолуччи. Но какую «идентичность» обретает в конце концов героиня? Что нового вошло в ее опыт? Здесь возникает та же неясность относительно нынешней Марты, с какой мы встретились и в случае с Вернером: ничего определенного мы о ней сказать не можем. Буржуазка из внешне респектабельной семьи — самая общая, но единственная из имеющихся в нашем распоряжении дефиниций...

Стиль картины может быть охарактеризован как крайне диссонансный: натуралистически-импрессионистический, документально-романтический. Сам Бертолуччи определяет его следующим образом: «Фильм состоит из последовательности, наглядно беспорядочной, фактов, вещей, персонажей и идей, которые образуют гамму очень разных эмоций: гнев ребенка (речь идет о капризах дочери Марты. — *Г. К.*), женщина, день, ночь, оставленный поезд, центральный Миланский вокзал, толпа, иностранец, адская версия первой любви, запах зала ожидания, наркоманка, любовь, которой занимаются за несколько минут до смерти, амнезия, мать и дочь, мечта, загадка... фильм».

Таким же предстает на экране Бертолуччи и человек: он складывается на наших глазах, как некая мозаика, чтобы тут же распасться. В нем нет ничего прочного, устойчивого, определенного. Он уже вышел из какой-то катастрофы и снова от малейшего толчка извне готов пережить ее. В нем живут какие-то отголоски экзистенциальных психологических мотивов, потерявших свою определенность. Это кафкианский герой, «коррозированный» новым временем, которое он еще не понял и не может понять, ибо этого не понимает и сам художник. Это человек без прошлого, настоящего и будущего. Но существует отличие от прежнего кафкианского персонажа: тому некому было передавать свой безнадежный поиск, а новый хотел бы, чтобы его блуждания в этом мире помогли, быть может, кому-то в попытках найти путь, хотя и неизвестно, какой и куда ведущий. Вот почему Вернер перед самоубийством посылает улыбку Марте. Впрочем, стоит заметить, что зритель может и не уловить смысла этого «послания», отнести гримасу героя за счет иных эмоций самоубийцы. Ее значение опять-таки проясняется для нас только после специальных разъяснений

«Терраса», режиссер Этторе Скола (Италия)

Бертолуччи, которые он дает в своих интервью.

Как можно заметить, в фильме «Найденные вещи» биологическая ситуация «Прыжка в пустоту» (мужчина гибнет, а «обновленной» женщине открывается некая перспектива) повторяется. Но наиболее развернуто и даже с неким социальным обоснованием ее выдвигает Этторе Скола в фильме «Терраса».

Эта картина получила свое название по месту действия — террасе на крыше одного из римских домов, где в последние дни осени регулярно собирается поужинать и провести вечер компания друзей, интеллигентов, преимущественно деятелей искусства и близких им по интересам людей. Всем им под пятьдесят или немного больше. Все они принадлежат к одному поколению и переживают пору подведения итогов.

Таков Энрико, известный сценарист, создатель некогда популярных «комедий по-итальянски», а ныне уже не способный ничего создать. Исписался и Луиджи, когда-то блиставший на поприще журналистики. Трагедию переживает и Серджио. Он работает на телевидении, но с ним перестали считаться, начальство принимает ныне решения без его участия. Кинопродюсер Амедео под давлением своей весьма активной жены, которой нравится играть роль дамы-патронессы, поддерживает режиссеров-авангардистов, но в душе мечтает только о создании все тех же «комедий по-итальянски». Актер Джелацци провел несколько бесплодных лет в Латинской Америке, в Венесуэле, и возвратился на родину в надежде вернуть свою славу. Заметная фигура в этой среде — Марио, бывший депутат парламента, коммунист...

Скола утверждает, что его фильм призван дать «свидетельство кризиса целого поколения, которое знает, что оно не создало себе наследников и что ему нечего оставить в наследство». Все эти люди — буржуазные интеллектуалы, они до известной степени похожи друг на друга как по своему происхождению, так и по переживаемому ими морально-психологическому и творческому кризису. Они привыкли дирижировать общественным мнением, а теперь чувствуют себя не у дел. Их пик активности приходился на конец 60-х и начало 70-х годов. На пороге 80-х они, оглядываясь на прожитое, погружены в самоанализ, испытывают чувство депрессии. Потоки слов, которые почти каждый из них обрушивает на других, чаще всего адресованы не собеседникам, а самим

себе, — с целью оправдаться и защититься перед своей совестью.

Но, приглядываясь и прислушиваясь к героям «Террасы», опять-таки трудно уловить связь их сегодняшних сетований с конкретным социально-политическим контекстом итальянской жизни и даже того прожитого периода, о котором и идет по существу речь. Если б сценаристы Аже и Скарпелли вместе со Сколой и актерами Марчелло Мастроянни (Луиджи), Уго Тоньяцци (Амедео), Жан-Луи Трентиньяном (Энрико), Серджем Реджани (Серджио), Витторио Гассманом (Марио) и другими не наделили своих героев характерами итальянцев, то эту террасу можно легко было бы представить себе и в другом городе какой-нибудь другой западной страны.

Такой вывод подтверждает и сам Скола, когда пишет, что лента дает «портрет некоего класса (? — *Г. К.*) интеллектуалов на его закате, и не только романского, так как террасы, подобные той, что показана в фильме, имеются на всех широтах. Речь идет о состоянии душ, о депрессии и самолюбовании, о мании выставлять себя напоказ, которая очень распространена ныне в среде прогрессистов, задающих себе вопрос о своем месте в обществе».

Но когда режиссера спрашивают, не представляет ли он в своей картине некую «Сладкую жизнь» 80-х годов, то он отвечает: «С тем различием, что если в 60-е годы Феллини мог вложить в название своей картины иронию... то в 80-е для такой иронии уже нет места. Эти интеллектуалы совершили ошибки и отдают себе в этом отчет. Они страдают, их раздирает чувство вины. И если они и улыбаются, то эти улыбки печальны и саркастичны и направлены на самоистязание, хотя герои и притворяются, что ищут алиби некоторым сторонам своего поведения: так, политики обвиняют партийный механизм, о механизмах телевизионной антрепризы говорит функционер телевидения, кинематографист ссылается на условия рынка и т. д.»

От этой общепсихологической с акцентом на биологический фактор (возраст, старение: поэтому в фильме обыгрываются отношения героев с их молодыми деятельными женами и требовательными любовницами) трактовки кризиса, переживаемого участниками сборов на террасе, идет и вариант авторского прогноза на будущее.

С чем же и с кем связывает Скола свои надежды на обновление итальянского общества, перспективы его развития?

«Город женщин», режиссер Федерико Феллини (Италия)

Здесь надо заметить, что если мужчины в фильме, все без исключения, одержимы различными комплексами, чувством вины, неполноценности, то женские персонажи свободны от подобных психологических недугов. Они показаны чрезвычайно активными, самостоятельными. Таковы и бывшая супруга Луиджи, журналистка телевидения, и жена продюсера Амедео, которая презирает своего трусливого и консервативного в вопросах эстетики мужа и по сути дела руководит им, такова и Джованна, готовая оставить своего бездарного и неуклюжего мужа ради Марио. Скола именно в них, женщинах, склонен видеть надежду на будущее.

Чем он обосновывает такую позицию? Тем, что, по его мнению, женщины до этих пор были «вне некоторых социальных ролей, вне ответственности, которую несли функционеры, разного рода руководители», они оказались и неответственны за то, что произошло, а потому «имеют желание действовать теперь более решительно и даже видят проблемы, волнующие общество, более четко».

Такая постановка вопроса, на наш взгляд, весьма недалека от той, которую продемонстрировал Марко Беллоккио, когда делил общество по горизонтали — на отцов и детей. Разница заключается лишь в том, что Этторе Скола предлагает раздел по вертикали, но опять на основе все того же биологического (доводя до логического конца его концепцию) принципа.

О том, что подобный взгляд определяет позицию художника не только в связи с расстановкой сил в его новом фильме, но и более широко, свидетельствует ответ Сколы на вопрос одного из критиков, который спросил: «Сатира, кризис, перед лицом которого не находится решения (интервьюер имеет в виду фильм «Терраса». — *Г. К.*). Но какого типа кризис? С некоторого времени — посмотрите Феллини, Комменчини, Лину Вертмюллер, — когда наше кино обращается к какой-либо подобной теме, оно неизменно решает ее в перспективе близкого конца, потопа, апокалипсиса».

На это Скола отвечает, что апокалипсический конец он не принимает, хотя, высказываясь бравурно, оптимистически, рискуешь, по его мнению, прослыть за простака и ретрограда. А он, Скола, «сохранил веру в человека» и не разделяет взглядов тех, кто хочет видеть в человеке непременно «демона». «Посмотрите, — продолжает Скола, — сегодня на нашу молодежь, на женщин. Они занимают позиции, более определенные и позитивные, чем прежде, и с сознанием, которое не имеет ничего общего с тем, каким оно было лет двенадцать назад (то есть в 1968 году. — *Г. К.*) и ранее».

Действительно, за последнее десятилетие на Западе усилилось участие женщин в различных областях общественной деятельности, расширились их права. Женщины многих капиталистических стран ныне активнее выступают в рядах сторонников мира, в борьбе за свои политические и социальные права, они сумели добиться многого. Однако эти факты, столь же противоречивые, сколь и впечатляющие, не дают оснований, как это делает Скола, противопоставить женщин как таковых мужчинам как таковым. Правда, режиссер пытается подвести под свое «биологическое кредо» некий социологический фундамент. Он утверждает, что мужчины в силу того, что до сих пор были глубже и шире, чем женщины, втянуты в социальные коллизии общества, как бы исчерпали себя, истощили. Они банкроты и должны уступить свое место женщинам и связать с ними свои надежды, ибо женщины, так сказать, свежая сила, которая сохранила свою витальную энергию.

Тема общественного банкротства мужчины как такового, истоки которой — в теориях Вильгельма Рейха о сексуальной «революции», — уже ряд лет настойчиво варьируется в фильмах Марко Феррери. После «Последней женщины»[3] Феррери создал фильм, название которого можно переводить по-разному — «Детские ясли», «Прошу убежища», а французы «перевели» его по-своему, дав фильму прокатное название «Пипикакадодо» — в подражание лепетанию малолетнего ребенка.

[3] См. «Искусство кино», 1980, № 12.

В «Пипикакадодо» герой, приняв на себя обязанности воспитателя в детском саду, особое внимание отдает малышу, который упорно отказывается говорить. На протяжении всей картины герой тщетно ищет контакта с больным ребенком. При этом Феррери показывает некоторые стороны современной буржуазной цивилизации, которая лишила человека, и в частности детей, естественных условий, обрекая их на обитание в среде, отравленной ядовитыми отходами производства, внушила им ложные стремления, навязала нелепых идолов. В этих обличениях Феррери зорко подмечает реальные уродства повседневной практики, антигуманной в психологическом и нравственном отношении атмосферы буржуазного общества.

Но выводам, которые Феррери делает на этой частной основе, он придает уже общечеловеческий масштаб, утверждая обреченность человека и человечества, «мужской общественной системы».

В финале картины упрямо молчавший мальчик произносит несколько слов и даже впервые улыбается своему опекуну. Но герой тут же, взяв малыша за руку, входит с ним в воды моря, чтобы уже никогда из них не выйти. Мужчина и мальчик возвращаются как бы в природную экологическую колыбель человечества. При этом Феррери показывает аквариум с головастиками и сообщает, что из 200 головастиков 199 погибают, так и не развившись в лягушку. Но в то время, когда герой и заговоривший для того, чтобы тут же умереть, малыш погружаются в морские волны, подруга героя, окруженная целым ребячьим выводком, безмятежно спит в пустом, заброшенном доме, который ей предоставили для временного жилья!

Фильм Феррери, пожалуй, наиболее резко из всех рассмотренных нами, в форме почти притчевой утверждает неспособность современного мужчины овладеть некой «глобально человеческой» ситуацией; придя к такому выводу, а точнее сказать, уже исходя из такого умозрительного постулата, который выдается за самоочевидность, Феррери оставляет возможность существования и, следовательно, некое гипотетическое, абсолютно непроясненное будущее только женщине.

В череду фильмов с подобной наивно-феноменологической апологетикой женщины как носителя будущей «революции» неожиданно и, казалось бы, абсолютно спонтанно и уж, во всяком случае, без серьезного повода вторгается новая картина Федерико Феллини «Город женщин».

Нам уже приходилось писать о том, как тоже на первый взгляд далекий от каких бы то ни было актуальных идеологических аллюзий фильм Феллини «Казанова» оказался на самом деле почти в эпицентре некоторых демагогических спекулятивных дебатов о «сексуальной революции» и ее освободительной миссии. То же самое происходит, думается, и с фильмом «Город женщин», хотя здесь все обстоит сложнее, чем в случае с «Казановой».

Фильм Феллини на Каннском кинофестивале 1980 года вызвал известное разочарование и замешательство. Критика, пересыпая свои отзывы эпитетами «великий», «гениальный» «фантастический» по адресу создателя картины, констатировала, тем не менее, смутность «авторского послания», неясность замысла. Сам Феллини выразил несогласие с теми, кто пытается искать в его произведении «какую-либо идеологию», и добавил, что «после создания этой картины он знает о женщинах меньше, чем до ее создания».

Наверное, и в этом признании есть немалая доля горькой правды.

Фильм представляет собой цепь фантастических приключений, которые переживает на «планете женщин» заснувший в вагоне поезда главный герой Снапораз (Марчелло Мастроянни). Ему кажется, что вслед за загадочной незнакомкой он выходит из поезда и входит в темный лес, чтобы затем очутиться на конгрессе феминисток.

Здесь Снапораз чувствует себя в окружении насмешливом и враждебном. Женщины обращаются с ним так, как если бы он вообще уже был вычеркнут из жизни. Здесь он никому не нужен, он лишний и рассматривается как инопланетянин. Феллини изображает «планету женщин» как царство абсурда, которое феми-

«Несчастные, я вас любил», режиссер Марко Туллио Джордано Италия

нистки хотели бы утвердить в качестве единственной реальности. Так режессер отвечает не только на крайности феминистского движения, но и на «прогнозы», связывающие ближайшее будущее человечества исключительно с женщинами. Но этот спор Феллини, на наш взгляд, ведет справа, его оппоненты, несмотря на их левацкие, анархистские, идеалистические взгляды, все же занимают более прогрессивные позиции.

Дело в том, что, признавая возрастающую роль женщин в современном западном мире, Феллини вместе с тем, как и его Катуоне, второй герой картины, создавший у себя в имении целую галерею звучащих портретов женщин, которых он когда-то любил и которые любили его, рассматривает женщину как объект мужского поклонения и обладания, то есть с традиционно буржуазных позиций. Об этом свидетельствуют и высказывания режиссера по поводу того, что представляет собой его новое произведение, что он хотел им выразить.

«Мне кажется, — говорит Феллини, — я всегда создавал фильмы только о женщинах. Я чувствую себя отданным целиком на их милость. Я ощущаю себя хорошо только с ними: они — миф, тайна, неповторимость, очарование, желание знать, взгляд, направленный на то, чтобы увидеть самого себя. Женщина — это все. И мне представляется, что кино с его чередованиями света и тьмы, с его образами, которые то появляются, то исчезают, — тоже женщина. В кино вы как в материнском чреве...

Мой фильм — это болтовня после сытного обеда, болтовня мужчины, немного опьяневшего. Это сказка о женщинах, рассказанная мужчиной, который не может знать их, потому что он сам находится как бы в них, подобно Красной Шапочке, блуждающей в лесу. Это — мечта, и для ее воплощения использован символический язык мечты. Я хотел бы, чтобы мой фильм смотрели, не давая себя ослепить попытками его понять: в нем нечего понимать. Я ненавижу эту современную болезнь, которая состоит в требовании идеологии, в маниакальном стремлении к ложной ясности: вас отсылают в своего рода трибунал рациональности, который должен все проанализировать, всему поставить диагноз и который протестует против малейшей неясности и зашифрованности».

Кратко свой принцип подхода к созданию «Города женщин» Феллини формулирует так: «Я создавал этот фильм, чтобы утвердить, что самое разумное — это оставаться в плену тайны».

Нетрудно убедиться, что Феллини рассматривает женщин не с точки зрения их реальной роли в современном западном мире, которая определяется в каждом отдельном случае социальным положением женщины на разных ступенях общественной лестницы, в различных классах общества. Подход Феллини, как мы уже говорили, традиционно буржуазный и опять-таки с заметным оттенком биологизма, который в данном случае выступает в форме сексуальных комплексов и фантасмагорий, составляющих художественную ткань фильма-фантазии, видения, сна, навязчивых, порой болезненных мечтаний и кошмаров.

Если же попытаться определить место новой работы Феллини в его творчестве, то, видимо, вернее всего было бы поместить ее где-то рядом с «Джульеттой и духами». Это парафраз той же темы, только в ее мужском варианте. Феллини все же так и не удается осуществить то, что он сформулировал как необходимость «разбить беспокойное зеркало хаоса».

Наиболее социально-укорененным, конкретно-критическим, но еще сильнее, чем все ленты, о которых шла речь выше, пропитанным чувством отчаяния, безнадежности является фильм молодого режиссера Марко Тулио Джордано «Несчастные, я вас любил».

Если в фильме Сколы 1968 год как исходная точка надежд и верований, которые потерпели крушение и за веру в которые расплачиваются герои картины, только угадывается, то в фильме Джордано эта дата прямо названа, и возвращение к тем дням; оценка нынешней ситуации через сравнение с тем, «какими они были», — ведущий мотив произведения.

В картине «Терраса» есть, как мы уже упоминали, молодой актер, который провел несколько лет в Венесуэле и теперь вернулся. Причины его путешествия не объяснены, но, думается, их можно связать с настроениями «бунта-68» и с тем, что актер-бунтарь хотел перенести свои идеи и свое искусство туда, где, как казалось, все было словно на вулкане.

Герой фильма «Несчастные, я вас любил», Свитол, тоже возвращается в Италию в наши дни, проведя несколько лет в Латинской Америке, где он, как формулирует сам режиссер в кратком содержании картины, «изжил свои революционные утопии красного мая 1968 года».

Джордано прямо формулирует содержание и цель своего произведения, как «путешествие в воспоминании поколения, которому в 68-м было двадцать лет».

Свитол обнаруживает, что за время его отсутствия в стране не только ничего не изменилось к лучшему, но ситуация стала еще более невыносимой. К реставрации старых порядков, казалось бы, поколебленных движением 1968 года, добавился кошмар терроризма, сопровождаемый глубокой социальной индифферентностью и отчаянием.

Встречаясь со своими старыми друзьями, Свитол открывает, что они или вернулись в свое мелкобуржуазное лоно, интегрированы системой, или оказались на обочине жизни, живут на положении отверженных.

Свитол неотвязно думает об убийстве фашистами Пьера Паоло Пазолини. Он перерисовывает на стену контуры тела убитого, изображение которого он встречает в одном из журналов. Его преследует кошмар похищения и зверского убийства Альдо Моро.

Ряд кадров фильма снят на фоне пустырей, засыпанных битым кирпичом, в цехах какого-то заброшенного завода. А когда на экране появляется нарядный фасад солидного здания, около которого в своих бесцельных блужданиях по городу оказывается Свитол, то тут же подъезжает полицейская машина, героя хватают и куда-то увозят. Как выясняется, Свитол бродил около штаб-квартиры правящей христианско-демократической партии.

Друзья, с которыми встречается Свитол, или вспоминают с иронией «шалости юности», став владельцами лавочек, вернувшись в объятия своих богатых семей, или, разочаровавшись во всем и выброшенные за борт жизни, ожесточенно проклинают всех и вся, или, наконец, находят новое «утешение» и способ «поднять свой дух», прибегая к наркотикам.

В фильме Джордано нет тех, кто сохранил веру или нашел силы, пересмотрев свои преж-

ние позиции и проанализировав ошибки, продолжать борьбу.

Свитол находит лишь одного человека, с которым чувствует странную психологическую близость. Это полицейский комиссар, который по долгу службы наблюдает за такими, как Свитол. Приставив пистолет к затылку Свитола, комиссар пытается выяснить, не связан ли он с террористическими организациями или вообще с какими-либо противоправительственными элементами. Но и полицейский переживает то же чувство потерянности, одиночества, разочарования, что и Свитол.

Здесь, как мне кажется, есть все основания вспомнить наделавшее в свое время много шуму и вызвавшее яростные протесты письмо Пазолини по поводу бунтующих студентов, выходцев из среды мелкой буржуазии, и разгоняющих их демонстрации полицейских. Пазолини писал, что полицейские, как правило, набираются из детей рабочих и крестьян и что его симпатии порой на стороне этой полиции, а не анархиствующих буржуазных мнимых бунтарей.

Джордано пишет: «Вся западная философия строила свое здание на бесконечных ответах, предлагая беспрерывно модели и способы действия, неосуществимые в действительности, ожидание которых было всегда разочарованием, ибо осуществить их было не в наших силах. Фильм же, напротив, ставит только вопросы или даже скорее всего обнаруживает вновь те вопросы, которые обычно по незрелости нашей мысли отрицались».

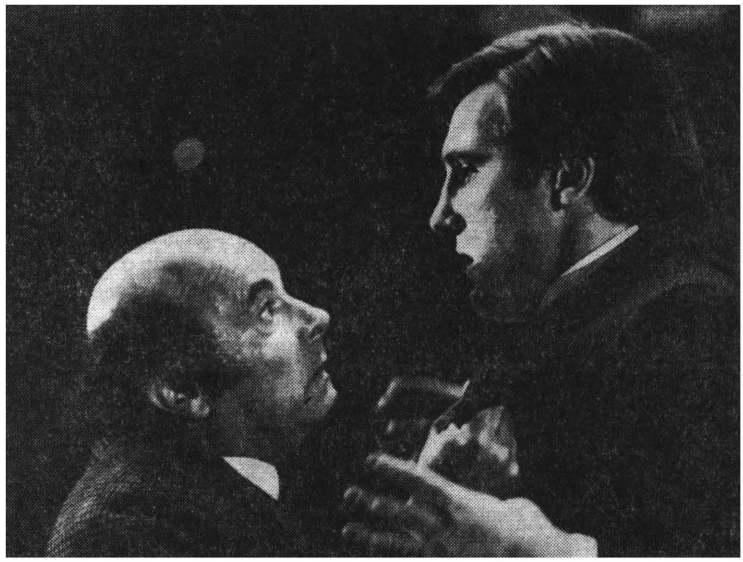
На просьбу расшифровать эти вопросы, Джордано говорит, что его герой, благодаря тому, что он отсутствовал пять или шесть лет, смотрит на все происходящее на его родной земле глазами путешественника и в некий момент с особой остротой свежего восприятия обнаруживает то, что стало в Италии повседневностью, с чем общество как бы свыклось: отчаяние, кризис, поиск убежища в личном, примирение с потерей вчерашних утопий и политических идеалов. Его герой ставит себе вопросы: «Какова моя история? К какой группе я принадлежу? На кого я похож? Кто же такой я и кто такие другие?» Оказывается, что сегодня он на эти вопросы ответить не может, поскольку все, что вчера в политике и идеологии казалось ясным, ныне предстает как пустая видимость, как фасады необитаемых зданий. Отсюда, как мы уже упоминали, и те пейзажи всеобщего разрушения, огромные пустыри, какие-то заброшенные промышленные предприятия, где бродит герой. На фоне разрушенных (то ли еще в войну, то ли развалившихся от дряхлости) зданий, среди битого кирпича происходит встреча Свитола с комиссаром полиции, который приставляет свой пистолет к его затылку.

Фильм Джордано глубоко пессимистичен. Его создатель не видит в Италии прогрессивных сил, не находит никаких позитивных ответов на мучающие его вопросы, ибо считает, что даже те, кто продолжает сопротивляться (а они не показаны на экране), обладают всего-навсего «отвагой существовать». Они пережили свою мифологию — одни, отказавшись от нее, другие, стерев ее вообще в своей памяти.

В этом фильме мы снова встречаемся с некой разграничительной чертой, которую проводит режиссер между мужчинами и женщинами. Правда, на экране женщины почти не появляются, и это для Джордано имеет принципиальное значение. Он объясняет: здесь заключена простая констатация того факта, что в данный момент существует разделение «этих двух миров», мужского и женского, и это вызывает у мужчин чувство психологической нестабильности.

Модные «идеологические веяния», «подкрепленные» авторитетом ученых мужей, обретают притягательную силу для художников, распространяются по странам и континентам. И тогда в произведениях авторов, казалось бы, никак друг с другом не связанных, мы находим общие мотивы, общие мировоззренческие подходы к решению драматических социальных коллизий, похожие трактовки мотивов человеческого поведения, всей деятельности личности.

В настоящее время одним из таких модных «мотивов» стала биология, оценка человека с точки зрения различных учений о механизмах



«Мой американский дядюшка», режиссер Ален Рене (Франция)

биологической деятельности человеческого и животного организма.

Конечно, перенесение биологических законов на законы, управляющие человеческим обществом, трактовка в духе биологического детерминизма, животной борьбы за существование не только отдельных человеческих судеб и биографий, но и функционирования социальных организмов — явление не новое. Время от времени буржуазные идеологи пытаются воскрешать их, подновляя то с одной, то с другой стороны. На сей раз такая операция проведена настолько широко, что ее влияние ощущается весьма явственно и в новых произведениях искусства.

Мы рассмотрели некоторые образчики такого подхода на ряде новых фильмов итальянских мастеров. Однако родственные черты можно обнаружить и в фильмах французских и американских режиссеров. И словно специально для того, чтобы продемонстрировать как бы в одном фокусе эти тенденции, на минувшем, уже упоминавшемся выше, XXXIII Каннском международном кинофестивале наряду с «Прыжком в пустоту», «Найденными вещами», «Террасой» демонстрировались и такие ленты, как «Мой американский дядюшка» француза Алена Рене и «Весь этот джаз» американца Боба Фосса.

Ален Рене — один из ведущих мастеров французского экрана. Почти каждый его фильм вызывает поток отзывов критики, оживленно дискутируется в прессе — как специальной, так и общей. Художник ищущий, выступающий каждый раз как бы в новом обличье, создатель таких противоречивых, нашумевших в разные годы лент, как «Хиросима, любовь моя», «В прошлом году в Мариенбаде», «Война окончена», «Я люблю, ты любишь», «Провидение», Рене и на сей раз остался верен себе. Его картина «Мой американский дядюшка» уже породила целую литературу.

В ряде своих прежних фильмов, скажем, таких, как «В прошлом году в Мариенбаде», Рене отдал дань модным течениям «разрушения романа», «дедраматизации» и другим. Теперь он решил утвердиться на почве, так сказать, строгой научности. Действие в его последней картине развивается двумя как бы параллельными потоками. В одном основные персонажи, как всегда, — люди, в другом... — крысы, самые настоящие крысы, над какими в лабораториях проводятся биологические опыты.

Зачем понадобились Рене эти крысы? Дело в том, что в фильме кроме этих двух групп действующих лиц есть еще одно лицо, которое не появляется на экране, но голос которого спокойно и обстоятельно комментирует кадры с крысами. Это известный французский естествоиспытатель, крупный ученый, профессор Анри Лабори. Профессор не касается того, что происходит на экране, когда там — главные участники драмы: Жан, Рене, Жанин. Он начинает говорить лишь в момент появления крысиных клеток. Он подробно объясняет, что происходит с крысой, лишенной пищи, запертой в лабиринте, испытывающей удар током и тому подобное. Он стремится продемонстрировать кинозрителю физиологический механизм действий животного, биологическую детерминированность всех его реакций.

Художнику Алену Рене крысы и ученый профессор за кадром понадобились, оказывается, для того, чтобы «научно» объяснить зрителю тайные побудительные причины и мотивы поведения своих героев. Конечно, Рене не был бы художником, и художником крупным, если бы человеческие сцены его фильма свелись бы к иллюстрации того, что происходит в крысиных кадрах. Но все же то и другое в его картине накрепко связано. Поведение Рене, Жана и Жанин от поведения крыс, по Рене, мало чем отличается. Правда, у крыс нет кинокумиров, наподобие Жана Марэ, Жана Габена и Даниель Дарье. Этим знаменитым актерам подражают в своих поступках, выражении эмоциональных реакций, во всем поведении главные персонажи картины. Так Рене, роль которого играет самый, пожалуй, популярный сейчас во Франции актер Жерар Депардье, каждый раз, когда он должен принять ту или иную позу, выразить кому-нибудь свои чувства, непременно вспоминает любимого Жана Габена в том или ином фильме и принимает те же позы, придает своему лицу то же выражение, какие были у актера. Так же склонны действовать и Жан, и Жанин, ориентируясь на Марэ и Дарье.

Вот как характеризуется показанное на экране в специальном пояснительном буклете, выпущенном к премьере картины, которая состоялась в дни Каннского фестиваля: «Жан, Рене, Жанин борются за обладание неким реальным или воображаемым благом, побеждают, испытывая триумф, — и это счастье — или оказываются побежденными, бегут от опасности, также реальной или воображаемой, становятся несчастными, страдают... словом, живут. Они не делают ничего иного, чем любой другой живой индивид, от амебы до антропоида.. Бежать, сражаться, удерживать себя — чтобы выжить. В своих комментариях профессор Анри Лабори предлагает нам биологический ключ нашего поведения, чтобы объяснить нам, почему мы любим и почему мы ненавидим, объяснить все, что происходит в наших клетках, в наших нейронах не только тогда, когда мы голодны и хотим пить, но и тогда, когда мы счастливы и когда мы несчастливы (разрядка моя. — *Г. К.*)».

Как не вспомнить тут Беллоккио с его сентенцией по поводу того, что в нашей жизни нет такой трагедии и такого несчастья, которые не были бы подготовлены нашим детством; *не случайно, посмотрев фильм* «Мой американский дядюшка», один из журналистов говорит Рене: «Ваши персонажи оказываются в ситуациях психологической блокады и каждый, даже когда он полагает, что свободен, все же действует по некой программе, записанной в его мозгу еще в детстве».

Жан — выходец из среды провинциальной мелкой буржуазии. Рене — крестьянин. Жанин — дочь рабочего металлурга. Но в фильме, по сути дела, их социальное происхождение не имеет особого значения: ведь поступки каждого из них обусловлены, детерминированы, по Рене, законами биологии, а не социальными законами человеческих взаимоотношений. Чтобы подчеркнуть это особо, Рене одну из сцен фильма проигрывает дважды. Один раз соперничающие герои предстают перед зрителями в своем собственном обличье вторично — в масках... белых крыс. А перед этим демонстрируется соперничество крыс в клетке.

Красноречива и заключительная фраза филь-

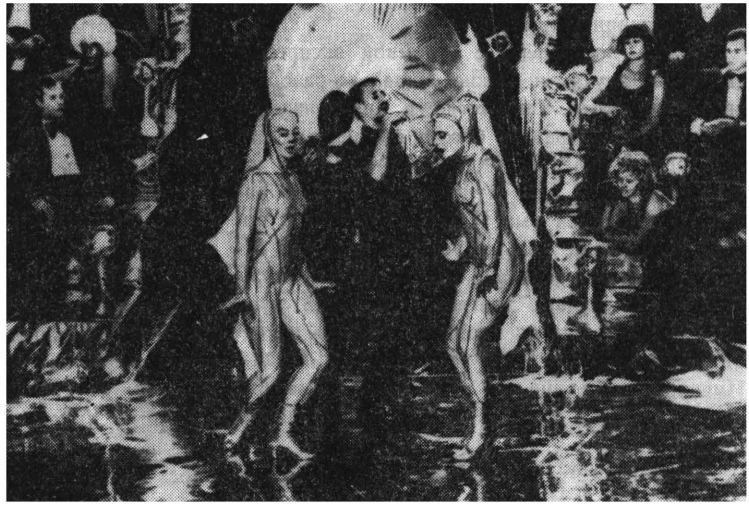
ма, его, так сказать, идейный итог: «Если бы человек был лучше информирован о действиях своего мозга, случаи насилия заметно бы уменьшились».

Закадровое присутствие профессора Лабори, демонстрация поведения крыс в «кризисных» ситуациях, ученый комментарий ввели в заблуждение некоторых критиков. Так, Мишель Мардор из «Нувель обсерватер» без всякого сомнения полагает, что «никогда еще не было создано столь материалистического (!) фильма». Но вот вывод, который делает тот же критик из «материалистического» фильма: «Биология убивает мораль: если все человеческие действия детерминированы биологией, то в кого бросить камень, когда человек ведет себя, как волк, по отношению к другому человеку?» Знаменательный и более чем красноречивый вывод!

И понятна ирония, с какой критик журнала «Синема» Мирей Амьель восклицает, обращаясь к своим читателям: «Вам нравится знать, что вы реагируете, как большая белая лабораторная крыса?» Но дело, конечно, не в этом: нравится или не нравится, а в том, что художник Рене взялся выполнить невыполнимое. Его фильм получился холодным, рационалистическим и, увы, плоским, хотя мастер порой и выходит за тесные, им же самим предложенные рамки умозрительной схемы, вырывается из биологических клеток, в которые пытается поселить человека. Впрочем, подобные «эксперименты», как мы уже отмечали, уже не раз осуществлялись на бумаге. Однако, как мы знаем, жизнью человеческого общества и поведением управляют иные законы, истинно научное истолкование которых дает философия исторического материализма. Человек — существо природное, биологическое, но это только его предыстория. Сущность человека, по Марксу, есть совокупность всех социальных отношений. Объяснять же поведение человека в обществе, исходя из физиологических рефлексов или инстинктов, невозможно, научно несостоятельно и идеологически — вспомним проповеди реакционеров, расистов из лагеря социал-дарвинизма — вредно и опасно.

Выдающийся советский ученый-психолог А. Леонтьев пишет: «Человеческая деятельность отнюдь не побуждается и не управляется так, как поведение лабораторных крыс с вживленными в мозговые «центры удовольствия» электродами, которые, если их обучить включению тока, бесконечно предаются этому занятию». Подобные концепции «упрощают и извращают реальные отношения»[4]. То, что

[4] Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность. М., 1977, с. 197.



«Весь этот джаз», режиссер Боб Фосс (США)

пытается представить нам Рене в фильме «Мой американский дядюшка», может быть, говоря словами Леонтьева, охарактеризовано как «позиция наивного физиологического детерминизма с вытекающими из него сведениями психологии и физиологии» [5].

Приведу еще один любопытный пример распространения биологических интерпретаций в системе художественного произведения. Речь пойдет об упоминавшейся уже ленте Бобба Фосса «Весь этот джаз». На сей раз биологическая точка зрения подчиняет себе рассмотрение акта художественного творчества.

В центре фильма — знаменитый хореограф Гидеон, осуществляющий постановку своего очередного шоу, которое должно стать сенсацией. Однако в ходе неистовых репетиций Гидеона поражает сердечный приступ. В госпитале ему делают операцию на сердце. И вот во весь экран появляется обнаженное, кровоточащее сердце. Естественно предположить, что это обобщенный метафорический образ. Но, увы, ни поэзии, ни символов здесь нет. Кадр нарочито натуралистичен: грудная клетка, вскрытая скальпелем, и сгусток мышц в крови — оперируемое сердце. Однако кадр все же имеет и второй смысл, но опять-таки не поэтический, а самый прямой — физиологический. Нам демонстрируют сердце как источник физиологической энергии, как мотор организма, как тот генератор, который рождает все, что творит Гидеон.

Картина поставлена с огромной экспрессией. В ней звучат и резкие социально-разоблачительные ноты. Так, когда в хирургической палате идет операция, боссы, финансирующие постановку Гидеона, подсчитывают: что им будет выгоднее, если художник завершит работу или если он умрет? Как выясняется, последнее их даже больше устроит, так как будущее шоу застраховано, и финансовые тузы получат в случае трагедии изрядный куш. А между тем Гидеон продолжает жить и творить, ибо еще пульсирует его мотор-сердце. Именно это сердце да еще сексуальные импульсы Фосс и считает главным источником творческой энергии художника. Чтобы сделать эту мысль зримой, наглядной, он одевает нескольких танцоров в подобие прозрачных скафандров, сквозь которые как бы просвечивает их кровеносная система. В таком наряде эти артисты похожи на ожившие муляжи, что изготавливаются для учебных кабинетов и изображают, как и по каким сосудам движется в человеческом теле кровь.

«Это, без сомнения, в первый раз, — пишет критик Жиль Даньо в журнале «Синема», — когда фильм, посвященный творческому художественному процессу, так настаивает на тесной связи между органикой, физиологическим мотором и эффектами движения, то есть танцем в его художественном проявлении».

...Вихрь воспоминаний проносится в мозгу умирающего Гидеона. Он вновь и вновь мысленно встречается с женщинами, которых любил, с дочерью, с какой-то ослепительно красивой незнакомкой, очевидно, олицетворяющей смерть. А когда Гидеон умирает, его тело заталкивают в длинный пластиковый мешок и задергивают такую же длинную «молнию». Акт физиологии закончился...

Фильм вызывает смешанное чувство. С одной стороны, режиссер заставляет восхититься неуемной, яростной фантазией Гидеона, ощутить его как сильную, творчески мощную личность. А с другой — творческий акт низводится до простого физиологического отправления, до самых простых импульсов сердечных мышц...

●

Мы рассмотрели ряд фильмов, оказавшихся в центре внимания кинематографической общественности на пороге 80-х годов, и попытались уловить некие общие тенденции, объединяющие их, выражающие умонастроения и идеологическую ориентированность весьма влиятельной части западной художественной интеллигенции, в частности, мастеров кино. На наш взгляд, эти картины свидетельствуют о том, что спираль творческих исканий в кинематографе Запада в настоящее время идет как бы по нисходящей, обнаруживая замешательство художников перед лицом сложных социально-политических процессов современности, от конкретного рассмотрения которых

[5] Леонтьев А. Н. Деятельность Сознание. Личность. М., 1977, с. 7.

они, как правило, отказываются, предпочитая уходить на боковые тропы.

Как признает критик французского журнала «Пуэн» Пьер Бийяр, обозревая кинопанораму последнего времени, «улучшения климата в смысле возвращения к оптимизму не наблюдается, да и откуда ему, впрочем, взяться? Сейчас подводят итоги. Возникает сознание необходимости создать другие ценности для другого мира, который нас ожидает». Но Бийяр тоже не может ответить на вопрос, какие же это ценности и каков этот будущий мир. Он предлагает начать «с нуля». Да, не выходя за горизонты буржуазного сознания, невозможно увидеть дорогу в реальное будущее, за которое ведет борьбу передовое человечество.

Кирилл Разлогов

Исторический пример советской кинематографии

Минувшее десятилетие характеризовалось неуклонным ростом влияния советского кино на мировой кинопроцесс. Естественно, что в этот период возросло и общее количество зарубежных публикаций, посвященных истории нашего киноискусства, нынешнему этапу его развития, творчеству ведущих советских кинематографистов, отдельным кинопроизведениям.

Повышенный интерес к кинематографу Советского Союза вызвал и своеобразную «обратную реакцию» аппарата буржуазной пропаганды. От «фигуры умолчания» многие западные авторы перешли к грубому извращению реальной картины поступательного движения искусства социалистического реализма, преуменьшая его достижения и искусственно противопоставляя творчество тех или иных художников, кинематографию той или иной союзной республики общему направлению развития художественной культуры зрелого социализма.

Такого рода превратные толкования не представляются чем-то новым: они получили широкое распространение в буржуазной кинокритике еще в 20-е годы. Нападки на советское кино и сегодня — неотъемлемая часть широкой идеологической кампании, отражающей активизацию антисоветских настроений определенных кругов западного общества. Но наряду с этим все более влиятельной становится противоположная, прогрессивная тенденция, основанная на объективном и дифференцированном изучении советского кино в общем контексте идеологической борьбы в современном мире.

Среди публикаций зарубежных авторов особо поучительными оказываются те, в которых анализируются пути продвижения работ советских кинематографистов на экраны зарубежных стран, их взаимодействие со специфическими национальными традициями, сложившимися в той или иной области, характер общественной действенности социалистического киноискусства в различных социокультурных обстоятельствах. Такого рода работы, пока что немногочисленные, позволяют не только понять особенности восприятия картин разной аудиторией, но и наметить некоторые общие черты функционирования советского кино в современном меняющемся мире, в нынешней весьма сложной международной обстановке.

К числу таких исследований, заслуживающих самого пристального внимания и имеющих как теоретическое, так и практическое значение, относится рецензируемая ниже книга о советском кино, изданная в 1979 году в Индии.

Ее автор, видный индийский киновед Харбхаджан Сингх, широко использовал собственный богатый опыт. Редактор двух ведущих киножурналов страны — «Фильм миррор» (на английском языке) и «Сине Дарпан» (на хин-

ди), — Сингх неоднократно бывал в нашей стране, принимал активное участие в работе международных кинофестивалей в Москве и Ташкенте; он хорошо знаком с историей советской кинематографии, с современным советским киноискусством.

Книга Сингха «Советское кино — его воздействие», изданная на английском языке в Дели, носит преимущественно историко-описательный характер [1]. Ее цель — познакомить читателя с основными этапами и главными закономерностями развития советского кино от первых послереволюционных лет до наших дней. Отдельные ее разделы посвящены теме «Ленин и кино», кинематографиям союзных республик, историческому и современному тематическим направлениям в киноискусстве, кинематографу для детей и, наконец, международным связям советского кино.

Появление такой книги в Индии не случайно. За последние годы показ наших картин в этой стране приобретает широкий и систематический характер. Сингх особо подчеркивает большую роль, которую играет в пропаганде советского кино работа представительства «Совэкспортфильма» (с отделениями в Дели, Калькутте, Бомбее и Мадрасе). Он часто обращается к советским материалам (в переводе на английский язык), что позволяет обогатить изложение сведениями, относительно мало известными за рубежами нашей Родины.

Для нас же особо интересны личные впечатления автора и проводимые им сопоставления путей развития индийского и советского киноискусства, проливающие новый свет на международное значение первого в мире социалистического кинематографа.

Советское кино рассматривается в книге в широком общеидеологическом контексте. Здесь сказывается опыт Сингха — политического публициста, активного борца за мир и взаимопонимание между народами. Во введении автор пишет: «Мировое кино может помочь установлению мостов между странами с разными религиозными и политическими особенностями. Перед лицом опасности ядерной катастрофы... кино выступает как сила, помогающая сохранить мир...» (с. 5).

Касаясь своего собственного пути к пониманию советского кино, к постижению его истинной сути, Сингх не скрывает того обстоятельства, что антисоветская пропаганда, неизменно противодействующая влиянию советского кино на широкие массы зрителей капиталистических и развивающихся стран, в известной мере воздействовала и на его собственные взгляды.

Индийский исследователь вспоминает, что под давлением буржуазных критиков одно время и он был готов принять на веру тенденциозную трактовку советского кино как «прямолинейно пропагандистского». Однако в ее ошибочности Сингха постепенно убеждали и просмотры многих — сегодня классических — картин, появившихся на экранах Индии в конце 50-х и в 60-е годы, и беседы с нашими кинематографистами, в частности с С. Герасимовым, А. Зархи, Ю. Озеровым, и, что особенно важно, сопоставление практики индийского и советского кино. «Мне стало ясным, — пишет Сингх, — что мы тоже создавали такие фильмы, как и они (советские кинематографисты. — *К. Р.*), но называли их патриотическими, а не пропагандистскими. И не важно, что число патриотических фильмов, созданных в нашей стране, было невелико. Мог ли я отречься от этих фильмов, которые описывали нашу героическую борьбу против чужеземного владычества, как от «чистой пропаганды»?.. Наконец истина открылась мне, и я смог непредвзятым взором увидеть высокий патриотизм героев тех русских фильмов, которые я когда-то безжалостно отбрасывал как откровенную пропаганду. Я понял: то, что иностранцу кажется пропагандой, на самом деле есть чистая правда...» (с. 11—13).

С общим пафосом этого суждения автора нельзя не согласиться. Однако вызывает возражения весьма узкое понимание пропагандистского начала в кино как чего-то заведомо негативного, якобы препятствующего достижению высоких идейно-художественных результатов. Такая концепция сложилась в системе буржу-

[1] Singh Harbhajan. Soviet Cinema — Its Impact. Wew Delhi, 1979 (далее ссылки на это издание даются в тексте).

азных взглядов на искусство и несомненно верно отражает лживость и реакционную сущность буржуазной пропаганды. Впрочем, если Сингх и не уделяет должного внимания этой стороне проблемы, он ясно понимает — и это, конечно, в контексте его размышлений особенно важно, — что в искусстве социалистического реализма пропагандистская установка не разрушает художественную ткань, не противоречит, а, напротив, способствует плодотворному развитию духовной культуры широких масс читателей и зрителей. С этой точки зрения, типичный советский фильм является и должен являться и пропагандистским, и патриотическим: должен отстаивать идеи гуманизма, ценности социалистического образа жизни, утверждать коммунистическую идеологию.

В неточности приведенной формулировки Сингха сказалось его далеко не полное представление о демаркационной линии, отделяющей социалистическую и буржуазную культуру и, соответственно, о специфике художественного процесса в условиях социализма и капитализма. В основном верно излагая ленинскую теорию двух культур, правильно подчеркивая принципиальные отличия нового социалистического кинематографа от буржуазной киноиндустрии, Сингх все же не всегда последователен в использовании этой методологической основы при конкретном анализе как отдельных фильмов, так и кинопроцесса в целом. Например, он ошибочно полагает, что роль западных военных картин типа «Мост через реку Квай» или «Самый длинный день» едва ли не эквивалентна значению наших фильмов о Великой Отечественной войне (с. 16). В этом сравнении автор, к сожалению, не учитывает коренное различие в идеологической направленности рассмотренных им тематически близких, но идеологически таких далеких произведений. Подобных дискуссионных оценок, а иногда и упрощений в книге немало. Зачастую Сингх слишком однозначно трактует и некоторые сложные вопросы диалектически поступательного развития советской кинематографии.

Однако в главном, подчеркиваем это еще раз, автор базируется на верных предпосылках.

Давая характеристику начальному этапу развития советской кинематографии, Сингх цитирует ленинское определение кино как важнейшего из искусств. Далее индийский киновед пишет: «Развитие советского кино нерасторжимо связано с борьбой народа за социалистическое переустройство общества, оно является составной частью истории Советского государства и великой созидательной деятельности Коммунистической партии Советского Союза» (с. 22—23).

Читая и это место в книге Сингха, и многие другие ее страницы, не раз ловишь себя на мысли, что вещи, для нас привычные, сами собой разумеющиеся, в глазах зарубежного критика, в контексте его кинематографического опыта выглядят как нечто исключительное, как особые черты советского искусства кино. Так Сингх специально акцентирует: «Если бы меня спросили, что более всего поражает (разрядка моя. — *К. Р*). в советском кино, я бы без колебаний ответил: его характерный реализм. Любое выражение лица актера, каждая разыгрываемая сцена несет на себе печать реализма... Реализм — душа советского кино. Он вибрирует в каждом сантиметре пленки... Все выглядит так человечно, так реально» (с. 19).

Интересно и другое: буквальное толкование реализма как непосредственной близости искусства жизни (актриса, по мнению индийского киноведа, играет только таких персонажей, индивидуальность которых полностью соответствует ее собственному характеру; вершина реализма — совпадение реакции зрительного зала с реакцией героя и тому подобное) не мешает ему иллюстрировать свои положения примерами картин, которым свойственна ярко выраженная художественная условность.

Особое внимание автор уделяет многонациональному характеру советского киноискусства. В начале главы, посвященной кинематографиям союзных республик, он отмечает: «Немногие страны обладают помимо общенационального потока самобытными региональными культурами. Эта уникальная особенность присуща и Индии, и Советскому Союзу, что объясняется огромными масштабами наших стран, живо-

писным разнообразием населяющих их народностей, обычаев и традиций. Никто лучше индийца не может оценить впечатляющий подъем региональных кинематографий Советского Союза» (с. 41).

Осознание тесных связей между индийским и советским кино не затушевывает в глазах автора ни идейно-эстетическую самобытность каждой кинематографии, ни коренную противоположность принципов их организации: в одном случае — буржуазной, в другом — социалистической.

Истоки реализма и художественного совершенства советских фильмов индийский киновед справедливо усматривает в тех условиях, которые созданы для кинематографического творчества в нашей стране. «Для меня перестало быть тайной, — пишет он, — почему советское кино дало мировому искусству ряд классических произведений («Война и мир», «Освобождение», «Летят журавли», «Анна Каренина» и многие другие), воздействие которых неподвластно времени. Я понял, почему эти картины обладают столь редкостной убедительностью и профессиональным совершенством. Дело в том, что художникам здесь предоставлено все необходимое, благодаря отработанной и организованной системе национализированной кинематографии. Их не преследует мысль о цензоре, и прокатчики не действуют им на нервы. Неудача фильма не ведет их к гибели, а в случае успеха им не дано права воображать себя полубогами. В этой системе не оставлено ни единой лазейки для напряженности и озабоченности посторонними соображениями, которые могут только повредить фильму. Советские кинематографисты никогда не набивают свои картины бессмысленными и ненужными сценами ради коммерческого успеха. Они не искажают подлинный облик темы — по каким бы то ни было соображениям. Их главная цель — творить здоровое, созидательное и воспитательное искусство, способствующее укреплению нации и национального характера» (с. 130—131).

В соответствии с этой оценкой, первопричину кризиса индийского кино автор видит в давлении, оказываемом на творческих работников системой частнособственнического кинопроизводства и проката, в постоянном ощущении ими тревожной неустойчивости своего положения. Сингх вынужден признать, что реальные условия творчества в капиталистической стране толкают режиссеров на путь произвольного конструирования темы и сюжета в угоду продюсерам и кинозвездам, на художественно не оправданное включение в фильм музыкальных номеров, сцен купания и танцев в кабаре и т. п. для привлечения публики.

В этом контексте особенно отчетливо проявляется единый источник международного значения советского кино как примера и образца плодотворного развития искусства экрана на государственной социалистической основе. Влияние, оказываемое творчеством того или иного художника экрана, успех отдельных фильмов, расширение сотрудничества с зарубежными кинематографистами — суть результаты этого основополагающего условия; оно же является предпосылкой все возрастающего мирового престижа нашего киноискусства. Подводя итог своему исследованию и подчеркивая главную мысль, Харбхаджан Сингх пишет: «Если мы хотим снимать фильмы, сохраняющие верность нашим чувствам и самой жизни, если мы хотим создать правдивый образ нашей культуры на экране, то, по моему глубокому убеждению, мы должны уничтожить существующую систему кинопроизводства в самой ее основе. Разве при таких обстоятельствах национализация индийского кино не единственный перспективный выход? В поисках лекарства для нашего собственного кинематографа мы, естественно, склонны последовать уникальному примеру, который советская кинематография дает всей мировой культуре» (с. 132).

Работа Харбхаджана Сингха «Советское кино — его воздействие» является солидным исследованием, адресованным широкому кругу зарубежных читателей, открывающим для многих мир советского многонационального киноискусства; выход такой книги в Индии — явление тем более отрадное, что оно возникло в контексте успешно развивающихся связей между дружественными странами.

Синерама

Болгария

В творчестве кинодраматурга Анжела Вагенштайна важное место занимает антифашистская тема; участник движения Сопротивления, он постоянно возвращается ко временам своей революционной молодости. Вагенштайн начал свою деятельность в кино с близкой ему темы подвига антифашистов в сценарии картины «Герои сентября» (1953), чтобы впоследствии вновь и вновь возвращаться к событиям героического прошлого Болгарии.

Анжел Вагенштайн рассказывает: «Меня как литератора очень интересуют такие «звездные часы» в жизни народа, мгновения огромного напряжения. Эта особая энергия существует и сегодня, но проявляется иначе. В основу сценария нашего нового фильма «Концерт для флейты и девушки» положен действительный случай: в конце войны четыре мальчика, девочка и пожилой крестьянин взяли в плен целую роту вооруженных солдат, которые хотели поскорее сдаться в плен, поскольку знали, что со дня на день придут советские войска.

Откуда взялось название «Концерт для флейты и девушки»? Сашо, герой фильма, — флейтист, он готовится к концерту. Но никто и не подозревает, что новый учебный год начнется необычно и Сашо исполнит совсем другую программу — музыканты тайно разучивают Интернационал и вскоре он прозвучит в их исполнении...

Наш фильм не комедия, а скорее романтическая притча с элементами комического...»

Режиссер картины Атанас Кирков — автор ряда документальных и научно-популярных лент; «Концерт для флейты и девушки» — его дебют в игровом кино.

«Моя юность пришлась на послевоенные годы,— рассказывает режиссер.— Я хорошо помню атмосферу того времени, чистоту наших порывов, опьянение свободой после победы революции 9 сентября. Наши герои молоды, искренни, непрактичны и часто попадают в смешные положения, забавные ситуации. Но наш смех — смех дружеский. В сценарии много современных, гражданственных мотивов. Мы решили снять фильм-поэму о нравственном становлении болгарской молодежи, о ее революционном подвиге».

В фильме снимались известные актеры Г. Парцелева, Д. Ганева, Е. Дмитрова, М. Янев, В. Дмитров, Н. Дадов.

Г. Фролов

«Концерт для флейты и девушки», режиссер Атанас Кирков (фото из журнала «Болгарские фильмы», Болгария)

Гваделупа

День выхода на экраны Гваделупы — маленького островного государства антильского архипелага — картины режиссера Кристиана Лары «Цветок кокоса» латиноамериканская пресса назвала днем рождения гваделупской национальной кинематографии: фильм имел огромный успех в странах Карибского бассейна.

Авторы ленты затрагивают тему борьбы за автономию Гваделупы, имеющей статус заморского департамента Франции.

Зависимость от метрополии, неоколониалистская схема экономики вызывают растущее недовольство коренных жителей страны — негров и мулатов, составляющих подавляющее большинство населения. Год от года обостряется борьба за самоопределение: колониальная администрация отчаянно маневрирует, дабы сохранить свои вековые привилегии. Разоблачению существующих в Гваделупе порядков и посвящена лента Кристиана Лары.

... Действие картины происходит в наши дни. На острове предстоят выборы в законодательное собрание. На пост главы государства есть два основных претендента: официальный кандидат, представитель метрополии, и кандидат оппозиции, выступающий от сепаратистски настроенных островитян. Предвыборная борьба развивается по известному сценарию: кандидаты выступают перед избирателями, щедро раздают обещания, пожимают руки, позируют перед кинокамерами... Но неожиданно в борьбу вступает молодой мулат по прозвищу Цветок кокоса, представитель демократических слоев населения, который ломает заранее составленный план выборов... Раскрывая характер своего героя, создатели фильма критически анализируют гваделупскую действительность и всем ходом повествования подводят зрителя к выводу, что лишь полная автономия поможет народу Гваделупы решить его насущные проблемы...

«Фильм Кристиана Лары,— отмечает в своей рецензии обозреватель кубинской «Гранмы» Карлос Гилиана,— отражает политическую позицию его создателей. Художественными средствами разоблачают авторы картины неоколониалистские методы, которые использует империализм в «малых» странах континента для сохранения там старых порядков... Отрадно, что в Гваделупе появился фильм, положивший начало национальной кинематографии, задачи и устремления которой перекликаются с проблемами, общими для всех стран Карибского бассейна».

А. Привалов

Вьетнам

На киностудии Вьетнамской Народной Армии завершена работа над новым цветным документальным фильмом «Вьетнам: дорога в космос». Картина начинается символическими кадрами — космонавты возлагают цветы к памятнику Юрию Гагарину в Звездном городке.

Фильм «Вьетнам: дорога в космос» посвящен первому вьетнамскому космонавту Фам Туану, совершившему космический полет совместно с советским космонавтом Виктором Горбатко. В этой небольшой документальной ленте авторы рассказали о главных событиях жизни Фам Туана.

Камера документалистов запечатлела встречу будущего космонавта с Генеральным секретарем ЦК Коммунистической партии Вьетнама товарищем Ле Зуаном и заместителем премьер-министра правительства СРВ товарищем Нгуен Зиапом.

Экран рассказывает о подготовке Фам Туана к полету, о его жизни в Звездном городке и дружбе с советскими космонавтами. Лейтмотивом проходит в картине мысль о том, что дорогу в космос Фам Туану проложила братская дружба советского и вьетнамского народов.

●

Ханойские кинодокументалисты завершили съемки полнометражного фильма «Дорога на родину» (автор сценария Хонг Ха, режиссер Буй Динь Хак). Новый фильм рассказывает о возвращении Хо Ши Мина нелегким кружным путем во Вьетнам после его пребывания в 20-х годах в СССР и является как бы продолжением документальной кинокартины «Путь к Ленину», вышедшей на экраны страны в прошедшем году. На завершившемся недавно в Ханое V Всевьетнамском кинофестивале обе картины были удостоены высокой награды — специальной премии «Золотой лотос».

В создании этих фильмов, выпущенных в год празднования 90-й годовщины со дня рождения вождя вьетнамской революции и 35-летия провозглашения республики, большую помощь вьетнамским кинематографистам оказали их советские коллеги, а также работники Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС, которые предоставили в распоряжение съемочной группы документы, связанные с пребыванием Хо Ши Мина в Советском Союзе.

●

Выдающемуся деятелю вьетнамской культуры первой половины XIV века Нгуен Чаю посвящен новый цветной документальный фильм «Нгуен Чай — национальный герой Вьетнама» (автор сценария и режиссер Данг Нят Минь, оператор Нгуен Куанг Туан). Картина приурочена к празднованию 600-летия со дня рождения великого сына вьетнамского народа.

Благодарная память потомков о Нгуен Чае связана не только с тем, что он создал замечательные поэтические произведения, раскрывающие историю борьбы вьетнамского народа против китайских завоевателей в XIV веке; Нгуен Чай внес также заметный вклад в защиту национальной независимости страны от посягательств извне: он был и блестящим военным стратегом, государственным деятелем, дипломатом.

●

На суд жюри и многочисленных зрителей V Национального кинофестиваля в Ханое было представлено 20 художественных, 44 документальных, 24 мультипликационных, 9 научно-популярных фильмов, а также 9 выпусков кинохроники, снятых на 12 киностудиях страны.

Главные темы этих лент — героизм вьетнамского народа в боях за свободу и независимость своей Родины, самоотверженный труд в мирное время, успехи в строительстве социализма.

Председатель жюри художественных фильмов директор Института литературы Хоанг Чунг Тхонг так охарактеризовал итоги фестиваля: «Сегодня мы с полным правом говорим о новом шаге в развитии

вьетнамской кинематографии. Этот поступательный процесс привлек много известных писателей, выступающих ныне как сценаристы. Раскрылись дарования целого ряда актеров. Шире стал диапазон тем, повысился технический уровень кинопроизводства. Все это позволяет надеяться, что вьетнамский кинематограф будет и впредь развиваться успешно».

Высшей награды фестиваля — премии «Золотой лотос» — были удостоены игровые фильмы «Брошенные земли» (Объединенная киностудия города Хошимина), «Знакомые все лица» и «Когда мамы нет дома» (оба сняты на Ханойской студии художественных фильмов), документальные картины «Предательство», «Путь к Ленину» и «Дорога на родину» (Центральная студия хроникально-документальных фильмов), а также целый ряд научно-популярных и мультипликационных лент. Наградами за исполнение женских и мужских ролей были отмечены работы Фыонг Тхань («Последнее преступление»), Тхюи Лиен («Когда дует гнилой ветер»), Лам Тоя («Брошенные земли»), Тхе Аня («Первая любовь»).

Лучшими сценаристами были признаны Нгуен Куан Шанг («Брошенные земли») и Бань Бао («Знакомые все лица»); награду за режиссуру получили Хай Нинь («Первая любовь») и Шонг Шен («Брошенные земли»), а за лучшие операторские работы — Чан Чунг Нян («Последнее преступление») и Дыонг Суан Ба («Брошенные земли» и «Когда дует гнилой ветер»).

А. Соколов

Испания

Около трех лет назад известный продюсер Элиас Керехета, финансировавший многие заметные испанские фильмы последнего десятилетия, часто сотрудничавший с режиссером Карлосом Саурой, выступил с предложением создать коллективную картину силами кинолюбителей, намеревающихся работать в профессиональном кинематографе и изыскивающих возможности для дебюта. Результатом осуществления этого проекта стала лента, сделанная несколькими режиссерами-энтузиастами, каждому из которых немногим более двадцати лет. Приступая к работе, Пабло Перес де Гусман, Карлос Саура-младший, Хавьер Анастасио, Фернандо Аргвелес, Ана Мампасо и несколько других начинающих кинематографистов решили снять серию короткометражных фильмов, чтобы потом смонтировать их вместе. Так появилась картина «Первые метры», экспериментальная лента на 16-мм черно-белой пленке. «Первые метры» — попытка социологического исследования проблем, с которыми сталкивается в настоящее время испанское кино, — отмечены стремлением ее авторов к поискам новых форм выразительности, отличных от традиционных. Каждый из создателей фильма объясняет с экрана, почему он пришел в кино, делится своими размышлениями о настоящем и будущем испанского кинематографа. Элиас Керехета, инициатор проекта, финансировавший постановку, отмечает в газете «Эль Паис», что фильм «Первые метры», будучи в известной степени зеркалом состояния испанского кино, представляет и немалый художественный интерес.

Т. Ветрова

Италия

Внимание критики и зрителей привлек новый фильм режиссера Марко Беллоккио «Прыжок в пустоту». Пятнадцать лет назад двадцатипятилетний Беллоккио поставил наделавшую много шума в Италии картину «Кулаки в кармане», разоблачавшую буржуазную семейную мораль. Затем режиссер обращался к различным темам, но неизменно подвергал критике и осмеянию институты буржуазного общества: школу и систему воспитания («Во имя отца», 1971), печать (знакомый советским зрителям фильм «Убийство — на первую полосу», 1972), армию («Триумфальный марш», 1976). После двух вызвавших большой интерес у зрителей остросоциальных телевизионных фильмов-репортажей Беллоккио обратился к классике, экранизировав пьесу А. Чехова «Чайка» (1977).

В фильме «Прыжок в пустоту» центральные персонажи, как и в «Кулаках в кармане», брат и сестра, но уже не подростки, а люди, которым около пятидесяти. Мауро и Марта давно живут вдвоем, их объединяют общие воспоминания тяжелого детства, они не могут обходиться один без другого и одновременно ненавидят друг друга. Мауро — юрист, но нравственно он человек незрелый, компенсирующий свой комплекс неполноценности жестоким порабощением сестры. Он считает ее безумной, его мечта — подстроить ей самоубийство. Для этого он даже пытается использовать бродячего актера, случайно вторгшегося в их жизнь. Однако Марта постепенно возвращается к нормальной жизни, в то время как Мауро, неоднократно представляющий себе, как сестра выбросится из окна, оставшись одна в опустевшей квартире, сам совершает смертельный прыжок в пустоту. Эта трагическая история с налетом фрейдизма (ретроспективные вставки то и дело возвращают нас в детство героев, показывают их первые душевные травмы) подается режиссером как история отношений любви-ненависти, связывающих брата и сестру и доводящих их до гибели. Картина заставляет вспомнить фильмы Бергмана, но более всего первый фильм самого Беллоккио. «Прыжок в пустоту» отличает та же психологическая болезненность, мрачность, что и «Кулаки в кармане», причем в новом фильме Беллоккио дух бунтарства, ярость протеста, предвосхитившие молодежные бунты 1968 года (в чем и было значе-

Известный итальянский комедиограф Дино Ризи поставил картину «Дорогой папа» (с участием Витторио Гассмана), затрагивающую проблему терроризма. Как отмечает итальянская печать, эта новая работа Ризи — трагикомедия, патетическая и сатирическая одновременно, тема которой как нельзя более актуальна для современной Италии (фото из журнала «Синема», Франция).

ние фильма «Кулаки в кармане», не случайно вошедшего в историю итальянского кино), уступили место мрачному, бесповоротному отчаянию.

●

Писатель и ученый-филолог Гавино Леддa, книгу которого «Отец-хозяин» экранизировали братья Тавиани, все более тесно связывает свое творчество с кинематографом. Мы видели Ледду в фильме «Отец-хозяин» в начальных и финальных сценах, где он, играя самого себя, как бы предварял и заключал рассказ о сардинском пастухе, ценой неимоверного труда ставшем в тридцать с лишним лет видным писателем и ученым. Теперь Ледда, отложив работу над своей третьей книгой, решил экранизировать вторую, которая называется «Лезвие сердца». Сейчас он пишет сценарий одноименного фильма.

Гавино Ледда заявил, что на этот раз он будет выступать и в качестве режиссера-постановщика, и как исполнитель главной роли.

●

Муниципалитет города Болонья наградил золотой медалью «Аркинжиназио», высшим в Италии знаком отличия для деятелей науки и искусства, режиссера Микеланджело Антониони. До него этой награды удостоились только три итальянца: литературовед Франческо Флора, художник Джорджо Моранди и писатель Риккардо Баккелли. На церемонии награждения Антониони с большим докладом о его творчестве выступил видный французский ученый и писатель Ролан Барт. Вручая медаль, мэр Болоньи сказал, что эта награда присуждена Антониони «как красноречивое признание деятельности чуткого мастера итальянского кино... за внесенный им теоретический и практический вклад в киноискусство», за то, что «он никогда не делал уступок моде и требованиям рынка, проявляя последовательность убеждений, придающую целостность и единство его обширному и разнообразному творчеству».

А. Богемская

Португалия

Фестиваль в Фигейра да Фош с конкурсом игровых и документальных фильмов собирает разнообразно подобранную программу. Здесь демонстрируются ленты капиталистического и социалистического производства, отмеченные интересом к острым проблемам жизни человека и общества. Прогрессивная критика характеризует этот международный фестиваль как «фестиваль, открытый всему самому лучшему и интересному, что есть в современной кинематографии».

На фестивале стал уже традиционным показ новых португальских художественных картин; в последние три года зрители имели возможность познакомиться также и с творчеством режиссеров-мультипликаторов Португалии.

На VII Международном кинофестивале в Фигейра да Фош наградой было отмечено творчество классика португальского кино, старейшего режиссера Мануэля де Оливейры; в программе смотра был показан его последний фильм «Погубленная любовь». Де Оливейра, которому исполнился 71 год, считается основоположником национального португальского кинематографа. Он дебютировал в 1930 году, много и плодотворно работал в области документалистики; его документальный фильм «Дуро, труд на реке» до сих пор демонстрируется в португальских киноклубах. В этой ленте, запечатлевшей берега реки Дуро со всеми ее туристическими красотами, чудесные и спокойные пейзажи показаны как фон, как своеобразный — зачастую даже иронический — контраст с жизнью людей, что населяют эти места, трудятся здесь изо дня в день и ведут постоянную борьбу за существование. В фильме «Дуро, труд на реке» проявилась характерная для режиссера художественная манера — умение создавать образы, исполненные пластической красоты и одновременно экспрессивной силы. Игровой фильм «Охота», поставленный режиссером в 1963 году, знаменовал рождение так называемого нового португальского кино, представители которого стремились к более тесным контактам своего искусства с действительностью страны. «Охота», выстроенная в жесткой стилистике, тяготеющей к натурализму, воспринималась зрителями как притча; частная ситуация, показанная в фильме, становилась символом трагедии чело-

веческой разобщенности в современном мире. Значительными достижениями в творчестве Мануэля де Оливейры стали фильмы «Весеннее действо» и «Прошлое и настоящее», поставленный по театральной пьесе Висенте Саншеса, где действие происходит в замкнутом мирке представителей высших кругов буржуазии.

Последний фильм Мануэля де Оливейры — это мастерски сделанная экранизация популярного романа гальского писателя XIX века Камило Кастело Бранко. Первоначальный вариант на четыре с половиной часа экранного времени режиссер осуществил для телевидения, несколько позже вышла сокращенная киноверсия этого произведения. «Погубленная любовь» демонстрировалась не только в Португалии, но и за рубежом; в Париже она была очень хорошо принята критикой, оценившей великолепный изобразительный язык картины. Мануэль де Оливейра подробно передает сюжетную канву романа, которую составляют перипетии любви юных геров Симао и Терезы, происходящих, подобно Ромео и Джульетте, из двух враждующих знатных семей. Это обстоятельство и приводит к трагедии. Симао, убив на поединке соперника — кузена своей возлюбленной, попадает в тюрьму, а Терезу отец заточает в монастырь; тем не менее молодые люди находят способ обмениваться письмами до тех пор, пока герой не отправляется в странствие по пустыне, где и погибает.

Наряду с фильмом старейшего мэтра португальского кино во внеконкурсном фестивальном показе можно было увидеть и картину «Мария» самого молодого его коллеги Жоао Марио Грило, уроженца Фигейра да Фош. «Мария» — это лента, снятая на цветной 8-мм пленке, экспериментальная по своему характеру. Здесь главенствует не сюжет, а настроение, создаваемое всей стилистикой картины. В своеобразной форме режиссер варьирует на экране тему памяти, он ставит целью передать ощущение жизни на основе монтажа фотоснимков. Почти полвека жизни с 1927 по 1975 год) главного персонажа фильма — капитана рыболовецкого судна — спрессовано в одном семейном фотоальбоме, страницы которого неспешно листают на экране, и к концу фильма из разрозненных фрагментов складывается и судьба, и живой характер старого моряка.

Жоао Марио Грило — один из нового поколения кинематографистов, пришедших в португальское кино в последние годы; к этому поколению относятся также Педро Бандейра Фрейра, Мануэль Карвальейро, Антонио Драго, Жорже Кабрал и другие. Молодые художники Португалии исполнены самой горячей решимости поднять престиж национального кино, пока еще почти неизвестного за пределами страны.

Т. Ветрова

США

Известный в нашей стране по фильму «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?» американский режиссер Сидней Поллак после почти пятилетнего подготовительного и съемочного периода закончил новую картину «Электрический наездник». По словам самого режиссера, это одна из самых важных и удачных его работ.

Стоп-кадры в прологе фильма кратко иллюстрируют недавнее прошлое некоего Сонни Стилла, победителя многочисленных родео, его триумф и закат славы. Вначале зритель видит имя Сонни Стилла, написанное огромными буквами на рекламных щитах, затем на страницах крупных газет, а в конце пролога — напечатанным петитом в «подвале» провинциальной газетенки. Когда же начинается основное действие, зритель видит постоянно пьяного Сонни, переезжающего с друзьями из города в город, чтобы принять участие в «шоу» в качестве «живой рекламы кукурузных хлопьев», рекомендуемых к завтраку... А в конце, въехав на стадион в костюме ковбоя, украшенном горящими елочными лампочками (светятся и его шляпа, и сапоги, и седло), Сонни пытается поднять жеребца на дыбы и, не удержавшись, падает под свист публики.

Итак, в фильме «Электрический наездник» Поллак возвращается к вопросу: «Что стало с легендами Дикого Запада, что стало с «беспечными ездоками» Америки?» «Герой прерий превратился в клоуна,— отмечает режиссер,— чтобы выступать перед телевизионными камерами и жадной до зрелищ публикой, заполняющей огромные залы». Контракт заключен им до «конца жизни», и герой (его играет появившийся на экране после двухлетнего перерыва популярный актер Роберт Редфорд), не видящий для себя никаких жизненных перспектив, решается на бунт: он поворачивает своего иллюминированного коня, выезжает на расцвеченные рекламами улицы, не вызывая ни малейшего удивления прохожих, поскольку он со своим конем вполне вписывается в ослепляющий неоновый пейзаж города, направляется в сторону гор и... исчезает. Между тем близится начало телевизионной передачи (стоимостью в несколько сотен тысяч долларов), и только тогда организаторы обнаруживают исчезновение Сонни с дорогостоящим жеребцом по кличке Райзинг стар. Они предпринимают лихорадочные поиски, собственно с этого момента и начинается главное в фильме.

В интервью, посвященном выходу «Электрического наездника» на американский экран, Сидней Поллак отмечал: «Важнейшее качество героя моего фильма — смелость. Я восторгаюсь этой чертой характера в людях и потому так часто герои моих картин — люди бесстрашные, первыми делающие шаг навстречу опасности, указывающие путь другим и поэтому сталкивающиеся с огромными трудностями. Я обратился к этой истории, поскольку в ней причудливо сочетаются юмор и романтика. Поначалу абсурдность ситуации забавляет,

«Электрический наездник», режиссер Сидней Поллак (фото из журнала «Филмз», США)

но затем позволяет подойти к серьезным размышлениям о нашей жизни... Редфорд — актер, до сих пор по-настоящему не оцененный. Никто не представляет, сколько труда вкладывает он в свои роли, поэтому результат всегда безупречен. Первой ролью Редфорда в кино была работа в моем фильме «Военная охота». Я сразу же понял, что этот актер станет суперзвездой. Многие говорили: «Красивый, но скучный какой-то. Ничего из него не выйдет». Но они ошиблись».

Главную женскую роль — тележурналистки — в фильме исполняет Джейн Фонда, которая находит беглеца и помогает ему скрываться от полиции. Ей опостылела работа в «шоу-бизнесе», она является полной противоположностью «электрического ковбоя» — простоватого, честного деревенского парня. Героиня Фонды умна, холодна, расчетлива, она типичное «дитя большого города», именно она вносит некий рациональный элемент в эту абсурдную, с точки зрения здравого смысла, ситуацию.

Как отмечают критики, побег Сонни Стилла от цивилизации и охота за ним полицейских и репортеров служит для режиссера поводом для того, чтобы показать нравы сегодняшней Америки, все еще почитающей старые легенды (преклонение перед покорителями Дикого Запада, сочувствие одиноким «бунтарям», ставящим себя вне закона), которые, однако, трансформировались во что-то пошлое, вульгарное, продающееся и покупающееся. Поллак развенчивает эти американские мифы...

Роман странной пары — ковбоя и тележурналистки, по отзывам рецензентов, изображен с определенной долей иронии, но иронии горькой. Они вроде бы выигрывают схватку «против всей Америки», однако в решающую минуту героиня Фонды вновь возвращается «к цивилизации» и рассказывает журналистам о своих приключениях. А проигравшим оказывается только герой Редфорда — Сонни Стилл, человек, потерявший имя и будущее.

В. Юрьев

Швеция

Новая картина шведского режиссера Стефана Ярла «Благополучная жизнь» — продолжение его нашумевшей некогда ленты «Нас называют грязью».

В том фильме рассказывалась история подростков — девочки Кенты Густавсон и ее принятеля Стоффе Свенсона,— полюбивших друг друга, и их друзей — одноклассников, выражающих «протест» против буржуазного образа жизни... курением наркотиков и экстравагантными прическами. Теперь режиссер возвращается к уже знакомым героям через десять лет. Большинство товарищей Кенты и Стоффе умерли, отравившись наркотиками. Те же, кто остался в живых, превратились в пожилых и никчемных людей: их здоровье и молодость тоже унес наркотик. Все они изгои общества, обреченные на медленную смерть.

Наркомания в Швеции уже давно стала социальным злом, принимающим масштабы национального бедствия. С 60-х годов на «черном рынке» Стокгольма начали продавать новые сильнодействующие наркотики, причем в неограниченных количествах. Недаром в фильме Кента говорит: «Сейчас купить героин в центре легче, чем колбасу в магазине».

Фильм не просто констатирует факты, показывая один за другим эпизоды из жизни наркоманов (поиски «зелья», вспрыскивание наркотиков в общественном туалете в самом центре шведской столицы и так далее), но частично вскрывает и социальные истоки трагедии этих людей. Многие стокгольмские наркоманы выросли в неблагополучных семьях, в атмосфере постоянных домашних ссор, драк, алкоголизма.

В возрасте двадцати восьми лет герой фильма Стоффе умирает от большой дозы наркотика. Его мечта — выучиться на «классного пекаря» — так и не сбылась. Препятствия, воздвигнутые перед ним на пути к нормальной жизни в обще-

стве «равных возможностей», оказались непреодолимыми. На другой день после смерти Стоффе попадает в психиатрическую лечебницу Кента. Их трехлетнего сына помещают в приют.

Автор произведения прямо указывает, к т о ответствен за эту трагедию, похожую на сотни других, постоянно случающихся на капиталистическом Западе: это те, «кто делает деньги и, получая все новые барыши, никогда не испытывает угрызений совести...»

Е. Алексеева

●

В кинематографическом журнале «Чаплин» опубликована статья старейшего шведского историка кино Йосты Вернера, отклик на вышедший недавно сборник, изданный Всесоюзным научно-исследовательским институтом теории и истории кино, — «Л. В. Кулешов. Статьи. Материалы». В начале статьи автор отмечает, что внимание к творчеству Льва Кулешова на Западе вызвано обострившимся в последние годы интересом к произведениям таких выдающихся советских режиссеров, как Всеволод Пудовкин и Сергей Эйзенштейн, а также ко всему, что связано с советским кинематографом 20-х годов, к так называемому «русскому» монтажу, к проблемам кинематографической выразительности и кинотеории, столь плодотворно разработанным молодым советским киноискусством.

В статье Вернера, в частности, подчеркивается: «Существует мнение, что первым среди русских кинематографистов, раньше других сформулировавшим идеи, развитые затем Пудовкиным в его «непрерывном» монтаже, а также в диаметрально противоположном «диалектическом монтаже» Эйзенштейна, был Кулешов».

Объясняя затем, что имели в виду Пудовкин и Эйзенштейн под такими понятиями, как монтаж «непрерывный» и «диалектический», и напоминая шведским читателям наиболее известные работы обоих режиссеров, автор статьи отмечает, что Лев Кулешов оставался до поры до времени для иностранных исследователей как бы в тени этих гигантских по своим масштабам фигур. Затем Вернер, рассказывая о биографии этого виднейшего советского кинематографиста, одного из зачинателей нового, послереволюционного кинематографа, пишет, что именно «революция увлекла за собою молодого режиссера и вместе с молодыми энтузиастами он окунулся с головой в новое кинопроизводство». Автор сообщает своим читателям о том, что «в 1919 году он (Кулешов. — *О. С.*) решил прервать свою кинематографическую деятельность и отправился на фронт сражаться в кавалерийских частях Красной Армии»; Вернер рассказывает далее, что уже на заре развития советской кинематографии Лев Кулешов работал киножурналистом, писал сценарии, монтировал картины, поставив свой первый игровой фильм в 1918 году, как неустанно полемизировал, отстаивал свои взгляды на новое киноискусство. Шведский исследователь заключает: «Он жил интенсивно в те дни революционной бури и фантастических предвидений будущего».

Анализируя теоретические положения Кулешова, Вернер пишет: «Его взгляды во многих отношениях были настолько противоположны общепринятым, что немногие понимали его...» И тем не менее, отмечается в статье, в дальнейшем они были поддержаны крупнейшими советскими кинематографистами: «К таким людям относился Эйзенштейн, нашедший применение теоретическим установкам Кулешова в иных направлениях... Эйзенштейн преобразовал теории Кулешова в ударную силу практики, а с другой стороны, развил их в строго последовательные теоретические суждения».

Йоста Вернер завершает свою статью так: «.. теперь деятельности Кулешова посвящена книга в 240 страниц, в которой собраны впервые все его теоретические статьи и обсуждавшиеся с 1917 по 1924 год полемические высказывания и выступления. Книга называется коротко и ясно: «Л. В. Кулешов. Статьи. Материалы». Она издана Киноинститутом в Москве, а заместитель директора института, профессор Е. Громов, написал обширное предисловие, в котором он представляет творчество Кулешова...» Выражая удовлетворенность тем, что книга сопровождается большим количеством интересных и редких илюстраций, помогающих воссоздать «прекрасный образ Кулешова... и несколько забытые сегодня страницы истории тех ранних лет развития советского кинематографа», автор сетует лишь на то, что пока книга существует только на русском языке, сужая тем самым возможный круг ее иностранных читателей.

О. Степанова

Югославия

На 27-м Фестивале югославских игровых фильмов в Пуле демонстрировались 23 полнометражные картины; 15 из них были включены в официальную программу «Пулы-80». Кинематография Сербии представила на фестиваль 12 лент, Хорватия и Словения — по 4 картины, деятели кино Македонии, Боснии, Герцеговины и Автономного края Косово показали по одному фильму, Республика Черногория и Автономный край Воеводина в смотре не участвовали. В этой связи жюри фестиваля, работавшее под председательством писателя Драшко Реджепа, отмечало в своем итоговом документе, что «кинопроизводство за прошедший год характеризуется неравномерностью показателей, относящихся к отдельным национальным кинематографиям» страны. Вместе с тем, как подчеркивалось в преамбуле к решению жюри, «югославское кино продемонстрировало высокий уровень профессионального мастерства; оно ведет разработку разнообразной тематики и доказало свою способность к осуществлению сложных постановок»; характеризуя результаты смотра в целом, жюри констатировало упрочение тенденции

к созданию «авторских фильмов» как свидетельство общего прогресса кинематографии Югославии и выразило сожаление по поводу неудовлетворительного художественного уровня фильмов на современную тему.

Главная награда «Пулы-80» — «Большая золотая Арена» — была присуждена фильму «Венец Петрии» режиссера Средана Карановича; «Венец Петрии» занял и одно из первых мест по результатам зрительского опроса, регулярно проводимого на фестивалях в Пуле. Картина, выдержанная в жестком реалистическом стиле, привлекает прежде всего образом главной героини, обыкновенной крестьянской женщины Петрии, натуры нравственно чистой и сильной, способной на самопожертвование. На долю Петрии выпадает немало несчастий, но сломить ее они не могут. Героиня сохраняет веру в светлое начало в жизни, в возможность жить честно, по законам добра и справедливой, человечной морали, добиваясь лучшей участи для себя и других. Актриса Мирьяна Каранович получила за участие в фильме главную актерскую премию фестиваля.

Вторым главным призером «Пулы-80» стал фильм «Тайна Николы Теслы» режиссера Кристо Папича, рассказывающий об «американском периоде» биографии знаменитого ученого и изобретателя в области электротехники, серба по национальности. Работы Теслы, осуществленные в конце XIX — начале XX века, внесли заметный вклад в современный научно-технический прогресс. Картина отмечена попытками расширить возможности биографического жанра, создать фильм неиллюстративный, раскрывающий сложный механизм научного поиска и характер незаурядной личности.

«Большую бронзовую Арену», третью по значению награду киносмотра в Пуле, получила комедия «Кто там поет?» режиссера Слободана Шияна, поставленная в манере социальной притчи с элементами гротеска и трагифарса. Воспользовавшись приемом, хорошо известным в практике мирового кино, авторы ленты собрали всех главных персонажей в одном месте, в стареньком автобусе, следующем из какого-то захолустья в столицу, и разыграли «дорожный спектакль», «яркий, зрелищный, а вместе с тем содержащий серьезные раздумья об исторических судьбах народа. Особую значительность и остроту, а порой и значение символа придает событиям фильма то обстоятельство, что они происходят накануне 6 апреля 1941 года, когда гитлеровская Германия напала на Югославию. Народ, который и в самых безнадежных обстоятельствах не теряет бодрости духа, чувства юмора и способность к сопротивлению, сломить невозможно — такова главная идея этого интересного, самобытного произведения.

Удачно был представлен в программе «Пулы-80» комедийный жанр. Зрители единодушно отдали предпочтение картине «Временная работа» режиссера Милана Елича, получившей специальный приз «Олень», присуждаемый по результатам зрительского опроса загребским журналом «Студио». В фильме снялся один из самых популярных югославских комедийных актеров Любиша Самарджич («Золотая Арена» за лучшую мужскую роль). «Временная работа» затрагивает ряд проблем, серьезно осложняющих жизнь югославского общества: трудности с жильем, неполная рабочая занятость в стране, вопросы воспитания подрастающего поколения.

Беспокойство по поводу современной молодежи, ее нравственного облика ощутимо в картине Богдана Жижича «Дай, что дашь», осуждающей мещанские представления о жизни, под влиянием которых формируется морально ущербная, хотя и вполне благополучная внешне личность.

Фильм «Специальное лечение», режиссера Горана Паскалевича касается другого тревожного явления, представляющего распространенное общественное зло: в нем рассказывается история нескольких алкоголиков, мужчин и женщин, проходящих курс принудительной терапии в психической лечебнице. Картина безысходно мрачна и пессимистична, что заметно снижает ее воспитательное значение, свидетельствует о неясности авторской позиции.

Нечеткость авторской позиции обнаружилась и в двух фильмах, сюжетно связанных с событиями второй мировой войны и антифашистского Сопротивления: «До свидания в следующей войне» Живоина Павловича и «Восемь кило счастья» Младомира Пуриши Джорджевича. Зрелищно и изобретательно поставленные, эти картины оставляют сумбурное впечатление, хотя в них и встречаются точные реалистические зарисовки.

Фильм Эдуарда Галича «Светозар Маркович» сделан в традиционной манере «кинобиографии»; к его достоинствам следует отнести строго выверенное и отвечающее реальным историческим фактам воспроизведение ключевых эпизодов из жизни одного из первых сербских философов-марксистов Светозара Марковича, в 1869—1870 годах сотрудничавшего с русской секцией I Интернационала.

В целом программа «Пулы-80» оказалась довольно неровной: наряду с заметными успехами югославской кинематографии она отразила и ее очевидные трудности, в частности — экономические проблемы децентрализованного кинопроизводства. Некоторые фильмы указывают на спад в творчестве отдельных кинематографистов. Так, неудачу потерпел Кирил Ценевский, обратившись к современному материалу в фильме «Оловянная бригада». Не увенчалась успехом попытка режиссера Влатко Гилича создать поэтическую ленту: картина «Дни мечтаний», рассказывающая о любви студентки и военного летчика, получилась манерной и лишенной серьезного нравственного содержания.

Приключенческий жанр был представлен на фестивале фильмом «Гайдук» Александра Петковича, повествующим о злосчастной судьбе бывшего офицера югославской армии, не сумевшего найти себе места в мирной жизни после окончания первой мировой войны. Отчетливее всего звучит в фильме

мелодраматический мотив: в финале главный герой погибает от пули бывшего фронтового друга, ставшего после войны жандармом.

Обращает на себя внимание широта жанрового диапазона показанных в Пуле фильмов и разнообразие почерков их создателей, умение режиссеров использовать богатый арсенал средств кинематографической выразительности — от традиционных форм до условных гротескных и метафорических приемов. Практически во всех фильмах видна высокая операторская культура. Сильное впечатление оставляют многие актерские работы. Драматургия ряда картин, например, таких, как «Светозар Маркович», «Кто там поет?», «Временная работа», «Венец Петрии», говорит о наличии в югославском кино одаренных драматургов. Все это, хочется верить, послужит залогом будущих достижений кино социалистической Югославии.

Н. Савицкий

Япония

На протяжении многих лет выдающийся японский режиссер Акира Куросава испытывает трудности, связанные с финансированием фильмов. Самый крупный конфликт режиссера с продюсером возник на снимавшемся в Голливуде фильме «Тора, Тора, Тора!»; Куросава отказался снимать то, что навязывал ему продюсер, и вынужден был заплатить огромную неустойку. Аналогичные финансовые сложности возникли поначалу и при съемках нового фильма — «Тень мастера» — первой работы режиссера после «Дерсу Узала». Куросава, как правило, неохотно дающий интервью, согласился встретиться с корреспондентом японского еженедельника «Шукан муп» и рассказать не только о работе над фильмом, но и о некоторых проблемах японского кино. «Я впервые решился набрать актерский состав,— сказал Куросава, — прибегнув к помощи газетных объявлений; мне хотелось, чтобы в «Тени мастера» были заняты неизвестные, непримелькавшиеся актеры. Актеры, часто снимающиеся в кино и, главным образом, на телевидении, обрастают таким количеством штампов, что избавиться от них уже невозможно. И если в большинстве стран актерское искусство неуклонно движется в сторону естественности, раскрепощенности, то в Японии — наоборот. В последнее время мои выступления в прессе были продиктованы глубоким убеждением в том, что японское кино может возродиться лишь благодаря молодым, малоизвестным актерам и режиссерам-дебютантам. Талантливые создатели фильмов, преданные искусству люди, а не деньги — главное для кино. Когда после войны на киностудии «Тохо» вспыхнула забастовка, я сказал директору Осаве: «Прежде чем что-либо предпримешь, постарайся осознать, что богатство всей киностудии не в проекционных залах и не в дорогостоящей аппаратуре, а в людях, на ней работающих. Если ты не пойдешь им навстречу, не выполнишь их требований, а прогонишь с работы, то понадобится много лет, чтобы найти им равноценную замену». Тогда Осава послушался меня. К сожалению, нынешние административные работники студий, недальновидны. Им, например, даже в голову не приходит, что нужно заботиться о том, чтобы растить новые кадры...

... Может быть, это слишком громко сказано, но я в своей работе стремлюсь к созданию фильмов, предназначенных для самой широкой аудитории. Однако подробно разбираться в этом я не буду: для этого мне следовало бы стать кинокритиком, а не режиссером. Кроме того, мне не нравится то, что авторы в последнее время все чаще стали комментировать свои произведения. У молодых режиссеров это превратилось в своего рода манию — «дополнять» свой фильм объяснениями в прессе. Я же думаю, что после окончания работы над фильмом режиссер должен молчать, а оценивают его работу пусть те, кого взволновало его призведение.

Многие спрашивают меня: правда ли, что сопродюсерами «Тени мастера» являются американские режиссеры Джордж Лукас и Френсис Коппола. В начале нашего знакомства, разумеется, ни Коппола, ни Лукас никак не могли понять, почему я не могу найти продюсера для своего нового фильма. Лишь благодаря их помощи и поддержке мне удалось получить деньги на постановку «Тени мастера». Владельцы студии «Тохо» согласились со мной сотрудничать благодаря их содействию. У меня было множество предложений работать в различных странах, но я ведь японец до мозга костей, хотя и экранизировал Шекспира и Достоевского.

Давно я мечтаю перенести на экран «Короля Лира». Многие из тех, кто читал сценарий, говорили мне, что это лучшее из написанного мною. Они спрашивают меня, почему же я до сих пор не приступаю к съемкам. Последними предложили финансировать мой фильм англичане. Однако я думаю, что это было бы бессмысленным предприятием. Этот фильм может и должен быть снят только в Японии, поскольку это свободная и выдержанная в японском духе адаптация великого произведения. Когда на экраны вышел «Трон в крови», шекспироведы обратили внимание на то, как поразительно точно японский текст совпадает с «Макбетом». Им даже в голову не приходило, что в Японии известны фольклорные аналогии Макбета.

Закончив работу над «Тенью мастера», я собираюсь отдохнуть. Так я делаю после каждого фильма — сменить место и окружение просто необходимо, иначе я не могу перестать думать о только что завершенной картине. У меня возникает желание что-то доснять, что-то перемонтировать. Это относится и к моим старым фильмам, поэтому я никогда их не пересматриваю».

В. Ольгин

Мирон Черненко

Пародия, обернувшаяся пошлостью

«ЧУДОВИЩЕ» («Le monstre»).
Авторы сценария Мишель Одиар, Клод Зиди и Мишель Фабр. Режиссер Клод Зиди. Оператор Клод Ренуар. Художник Теобальд Мёрисс. Композитор Владимир Косма. Производство «Кристиан Фешнер» (Франция)

Ощущение такое, будто снимали эту картину двое, а может быть, трое — торопясь, вырывая друг у друга камеру, дописывая на ходу сценарий, хватая актеров за рукава, проборматывая реплики, кое-как проигрывая сцены...

Впрочем, об этом позже, когда закончится первое течение фильма, стремительное и бурное, захлестывающее на поворотах сюжета, прямо с титров, сверкающих, переливающихся (кажется, это называется соляризацией), бегущих, сталкивающихся, драматизирующих, трепещущих. С информации о тех, кто снимался, о тех, кто снимал, о тех, кто сотрудничал. В самом деле, главные роли — Жан-Поль Бельмондо (Франция), Ракел Уэлч (Соединенные Штаты), оператор фильма — Клод Ренуар, потомок классика и сам классик, автор музыки — Владимир Косма, ветеран и тоже классик. Наконец, режиссер — Клод Зиди, тот самый, кого совсем недавно торопливо провозгласили, и, кажется, не без оснований, надеждой французской кинокомедии.

Достаточно, наверное? Тем более что прямо на титрах на нас опрокинется лавина событий, головоломные трюки, и будет гореть многоэтажный дом, извергая из окон языки пламени, и на оконном парапете будет рыдать, прижимая прекрасные руки к прекрасной груди красавица в воздушном пеньюаре, а по стене, цепляясь ни за что, за шероховатости облицовки, за собственную отвагу и любовь, поползет светский красавец во фраке, цилиндре и ослепительно белых перчатках... И, еще не успев почувствовать себя уютно в кресле кинотеатра, мы уже будем гнать свой дефицитный адреналин в кровь, а сердце будет екать, перегоняя кровь по сосудам: успеет — не успеет, спасет — не спасет, сгорит — не сгорит... Ибо не может же, в самом деле, такой мужчина, как Бельмондо (а это он), не спасти такую женщину, как Уэлч (а это она), в такой, даже самой безысходной ситуации.

Однако окажется, что все это — «понарошку», что многоэтажный дом просто нарисован на полу, а огонь, хлещущий из окон, — не обжигающее, не воспламеняющее, а доброе кинематографическое пламя, и вообще это все очередной дубль, и Бельмондо просто еще и еще раз ползет на четвереньках по полу к недостижимой партнерше... А чтоб было еще неожиданнее, всю эту сцену устало и пренебрежительно разглядывают «настоящие актеры», одетые в точно такие же костюмы, точно так же загримированные, подлинные аристократы кинематографа, едва замечающие пролетариев экрана, которые проливают за них свой трудовой пот, а иногда и трудовую кровь. (Замечу в скобках, для тех, кто не успеет обратить на это внимание, ибо эпизод слишком короток для серьезного знакомства: героев этих изображают популярные певцы шестидесятых годов Джонни Холидей и Сильви Вартан)... Окажется, наконец, что нам показывают отнюдь не леденящую кровь великосветскую историю, но, напротив, пародию на нее, кино про кино, тот самый сюжет, который так любит кинематограф под всеми географическими широтами, с нескрываемым удовольствием всматриваясь в собственное отражение, в комические и драматические перипетии собственной судьбы. Тем более что в таком сюжете всегда найдется место и «капустнику», и ерническому подмигиванию тем, кто знает, кто причастен, кто в курсе дела... Вот хотя бы этот остроносенький, с недоверчивым, сосредоточенным взглядом, с недоброй улыбкой в углу рта, исполняющий роль режиссера, он ведь в этой стилистике человек не лишний, скорее наоборот, человек-символ, но, конечно, для «своих». Ведь это же Клод Шаброль! Тот самый, который и так далее и тому подобное и прочее...

Спору нет, это не для широкого зрителя, но мы-то с вами, читатели «толстого» теоретического журнала, догадываемся, что получим сейчас порцию издевки над коммерческим кинематографом, которую так любит коммерческий кинематограф, словно выдавая себе самому эстетическое и нравственное отпущение грехов, подмигивая и пряча улыбку: видите, ни автору, ни вам, зрителю, нет хода в серьезный кинематограф, а поэтому приходится ограничиваться вот такими беззлобными шпильками по поводу несуразиц кинематографического ремесла, его нелепостей и глупостей, его безвкусицы, а то и просто пошлости.

И надо отдать должное Клоду Зиди: до самого конца фильма, до пародийного финала мы будем возвращаться на съемочную площадку, в привычный, но обаятельный беспорядок павильонов и натуры, крупных и мелких дрязг,

интриг, подсиживаний и надругательств, хороших мин при плохой игре, молниеносных романов и застарелых неприязней, статистов и фигурантов, «звезд» и каскадеров — словом, ко всему тому, что обусловило привлекательность этого странного мира, лежащего на неуловимой грани между реальным и ирреальным, «всамделишным» и «понарошкой», с такой волшебной силой притягивающего и исполнителей, и зевак, и даже тех, кто придумывает эту «понарошку» для миллионов жаждущих развлечений. Тем более что в эпизодах кинематографических Клод Зиди обнаруживает неудержимое ехидство и изобретательность, профессиональное чувство ритма и стремительное воображение, так что порой даже не сразу поймешь, где логика реальности превращается в логику кинематографическую и наоборот, и снова, и опять.

В самом деле, тот же Шаброль, с тем же понуро-ироническим выражением лица продолжит съемки своей гангстерской ленты (кстати сказать, я не удивился бы, узнав, что съемки этой неназванной картины вовсе не придуманы, что Клод Зиди просто использовал их как дармовую натуру для своей «комической надстройки», ибо шпионские ленты Шаброля как раз и представляли собой именно такой коктейль из «всамделишности» классического англо-американского триллера и едва скрываемой иронии по отношению к примитивности этого жанра) — вновь и вновь будет падать таинственный гроб с лестницы Дома инвалидов, снова и снова угрожающе одноликие гангстеры будут палить по этому гробу из автоматов, снова и снова Мишель Гоше будет крутить головокружительные виражи на гоночной машине, а Джейн Гарднер (я едва не забыл сказать, что так зовут героев Бельмондо и Уэлч) будет палить из импортного мини-автомата по этим самым гангстерам, укладывая их штабелями на ступенях парижского Пантеона, а затем автомобиль, который вздрагивает от нетерпения и восторга, вдруг откажется повиноваться Мишелю и с неожиданной, отнюдь не комической достоверностью врежется в кинематографическую толпу, с серьезным видом внимающую Шабролю, сметет со своего пути все заборы и ограждения, повиснет над небольшой, но вполне опасной пропастью и тихо перевернется вверх тормашками, подмяв под себя и Мишеля Гоше, и его прекрасную напарницу.

И, кто знает, пойди Зиди и дальше этим многообещающим путем самоиронии, самоиздевки, самопародирования, его картина, может быть, встала бы в ряд со многими и многими «автоматическими» произведениями кино про кино, оказавшись отнюдь не лучше и не хуже этих других. Однако вся беда этого жанра, его ограниченность, его, в конечном счете, монотонность в том и заключаются, что арсенал приемов, ситуаций, персонажей, находок, которые можно пародировать откровенно и свысока, весьма невелик; что многие другие приемы, персонажи, ситуации и гэги, как их ни пародируй, пародии не поддаются, оставшись тем, чем были изначально — пошлостью, стереотипом, клише дурного вкуса, банальностью. Но сюжет уже закручен, сюжет уже бьет в нетерпении копытами, сюжет торопится дальше, и поддерживать его боевой порыв приходится уже всем, что попадется под руку, что подлежало осмеянию и снижению, но уже всерьез, без всякой «понарошки».

И тогда исчезнет, бог весть куда, легкость и элегантность пародийных эпизодов, и тогда пойдет «второе дыхание» сюжета — тяжеловесные сцены в госпитале, куда попали прямо со съемочной площадки искалеченные кинопроизводством Мишель и Джейн, так и не прервав бесконечной ссоры, превращающейся в палате в яростную драку с применением привычных атрибутов больнично-хирургического инвентаря — от капельниц и ланцетов до урыльников и растяжек; и начнется банальная комедия положений — герои любят друг друга, но никак не могут соединиться, ибо обладают равно вспыльчивым и равно неудержимым темпераментом. Разумеется, нет лучшего средства вызвать интерес к сюжету и симпатию к героям, чем невозможность счастливого бракосочетания, тем более что все препоны на этом пути уже, кажется, преодолены, а самовлюбленный мэр восьмого округа едва ли не силком доставлен в реанимацию, чтобы соединить влюбленных. Однако в последнюю минуту строптивый нрав забинтованной невесты опять возьмет верх, и больничные каталки с грохотом перевернутся, роняя теряющего сознание жениха на потерявшего сознание мэра, оттягивая тем самым окончание картины еще на полчаса и открывая сюжет навстречу самым неожиданным перипетиям и поворотам.

Ибо теперь, когда герои разлетятся в разные стороны после взрыва темпераментов, соединивших их критические массы в единое, но несоединимое целое, только теперь начнется собственно сюжет, «третье дыхание» картины, ее аккуратно выстроенная фабула. И потому нам покажут сначала короткие мгновения фабульного затишья, когда обнищавший и совсем уже затрапезный Мишель будет скрываться от кредиторов и уныло надувать владельца крохотного бистро, кормя его очередными баснями о сногсшибательном контракте, будет симулировать паралич в своей завешанной следами славного прошлого (знаменитый каскадер Мишель Гоше! — кричат плакаты со всех стен и, кажется, даже с потолка) квартирке,

принимая подачку от представителей соцстраха на несуществующую многодетную семью и столь же несуществующего папашу-рамолика. И на экране вдруг запахнет жизнью, которой абсолютно нечего делать в этом сюжете, жизнью «нормальной», будничной, повседневной. Тихое, уютное парижское кафе, где за кофе и аперитивом смотрят по телевизору какой-то рядовой матч, без сенсаций и происшествий; такой же тихий парижский двор, где играют не то в регби, не то в футбол парижские пацаны, где взрослые хлебают прямо на улице, на миру какие-то парижские щи, стирают белье, сплетничают, словно в неореализме каком, где врежется, наконец, в сюжет усталое, морщинистое, немолодое и совсем не геройское лицо Бельмондо, а не придуманного Мишеля Гоше... И неизвестно, в какие реалистические дали увела бы эта неожиданная драматургия вкупе со столь же неожиданной стилистикой...

Однако Клод Зиди знает, что все это — только передышка, только предынтрижье, ибо главный персонаж «Чудовища», а может быть, и само чудовище, уже появился вот здесь, в кадрах телевизионной передачи, которую Мишель пытается смотреть в бистро, отталкивая от приемника любителей футбола. Ибо сюжетное единоборство между двойниками, безработным каскадером Мишелем Гоше и всемирно известной своими капризами кинозвездой Бруно Феррари, начнется уже здесь, заочно, на живой, неорганизованной натуре, отодвинув на второй и на третий план все, что было придумано и найдено на протяжении предшествующих эпизодов, — и пародию на кинематограф, и комедию положений, и почти фарс, который разыгрывает Бельмондо в сценах с агентами социального страхования и хозяином кабачка. Ибо проницательный читатель, наверно, уже догадался, Мишель будет дублировать Бруно не только на съемках, но и в жизни, а что из этого получится или уже получилось, представить себе совсем нетрудно, ибо один будет во всех без исключения ситуациях вести себя, как мужчина, а другой, естественно, наоборот.

И, если вдуматься, если внимательно рассмотреть эти неожиданно вспыхивающие в сюжете блестки «первого» течения фильма, то окажется вдруг, что никакая это не пародия, что каждый из этих микроэпизодов, микроситуаций, микросцен, а попросту говоря, гэгов — просто рекламный знак, рекламный пунктир, привязывающий сюжет «Чудовища» к самым разнообразным боевикам коммерческого экрана — и нынешнего, и давнего, уже забытого. В самом деле, вот вконец обнищавший Мишель забавляет покупателей в супермаркете, надев на себя шкуру гориллы, а затем, схватив в объятия кого-то из толпы, качается на люстре над торговым залом — да ведь это чуть ли не прямая цитата из «Кинг-Конга», прямое признание родства с этим чемпионом мирового коммерческого проката. Или другое — спасая Джейн от замужества с родовитым аристократом, обладателем графского замка, собственного зоопарка и многих других привлекательных недвижимых и движимых имуществ, Мишель пройдет огонь, воду и медные трубы, походя изобразив из себя бессмертного Тарзана, а затем, почти без перехода, продемонстрирует на экране, чуть ли не одновременно, сценку из стандартного фильма «плаща и шпаги», пользующегося у зрителей неслабеющей популярностью, а также не менее бессмертный вандализм ранней комической, круша, как гигантский маятник, все, что встретится на его пути, чтобы оказаться напоследок в самой середине огромного торта, измазаться самому и измазать всех присутствующих, как требуют того грубые, но непреложные законы комедийного жанра на американском экране вот уже восемь десятилетий подряд. И все это только затем, чтобы приписать себя то к той, то к этой традиции, обосноваться в ней, найти в ней опору и силы...

Наверное, это не единственные признания в родстве, которые можно было бы отметить по мере развития сюжета, наверно, супермашина, напоминающая самолет, с фантастическими приспособлениями к приборной доске, попала в картину Зиди прямиком из Джеймса Бонда или другой приключенческой классики минувшего десятилетия; наверное, можно было бы найти кинокузенов или кинокузин из великосветской комедии графского сватовства к прекрасной каскадерше, однако полному выяснению родственных связей «Чудовища» с соседствующими жанрами коммерческого кино мешает не столько наша неполная грамотность, сколько сознание ненужности какой бы то ни было грамоты для «постижения» этого фильма.

Не мудрено, что эпизоды-цитаты, эпизоды — фирменные знаки то и дело заслоняют собой историю единоборства Мишеля и Бруно — да, сказать честно, и слава богу, что заслоняют, — ибо там, где женоподобная стихия двойника выходит на первый план, скажем, в огромном будуаре Бруно, этом святилище однополой любви, уставленном манекенами переносных антиноев, сопровождающих знаменитую кинозвезду во всех гастролях и странствиях, там начинается такое торжество дурного вкуса и сомнительных шуточек, что уж лучше смотреть еще и еще раз раскавыченные цитаты из общепринятых эталонов коммерческого кино.

Впрочем, сюжета на полнометражный фильм,

как бы режиссер ни был изобретателен, у него все равно недоставало, отсюда и весь тот коктейль из заковыченных и расковыченных цитат и модной в буржуазном кино игре на двусмысленных эротических мотивах.

Все это грозило фильму крахом, не будь на экране самого Мишеля Гоше, самого Жан-Поля Бельмондо — все равно, в связи с сюжетом или без всякой связи с ним — в любимом его и основном занятии в кинематографе — человека трюка, трюкмена, вся жизнь которого, все естество которого требует действия, сопротивления материала, крайнего напряжения всех сил, возможностей, способностей... И Бельмондо не жалеет для зрителя ничего, он показывает все, что может, и все, что любит, — и то, как он водит машину на головокружительных виражах, и то, как катится в ней по лестницам, и как переворачивается налету, и как прыгает из любого положения и в любом костюме, и как раскачивается на люстрах, жирандолях и просто на канатах, закрепленных под потолками универсамов, дворцов, павильонов и прочих сооружений. Как висит над Парижем и его окрестностями на лестнице, болтающейся под жужжащим вертолетом, как налету пересаживается из этого вертолета в самолет, который ведет его прекрасная подруга, наконец, как прыгает из этого самолета без парашюта, чтобы повиснуть над французской столицей на парашюте, который «подгонит» к нему Ракел Уэлч, и, наконец-то, соединится с ней в воздушном поцелуе (только здесь становится ясен подлинный смысл этого непонятного в общем выражения).

И это, кажется, единственная подлинность в картине, если не считать той далекой, из самых первых эпизодов, пародийной тональности, ехидной издевки по адресу коммерческого кино, которая, к сожалению, оказалась для Клода Зиди во многом издевкой и по собственному адресу, по адресу фильма, в котором отражение в кривом зеркале пародии зачастую неотличимо от первоисточника... Поэтому, когда Мишель с Джейн поплывут над Парижем в подчеркнуто китчеватом ярмарочном сердце из расцвеченных электрических лампочек, уже никому не будет дано с уверенностью сказать — что это было? Китч, пародия на китч? Или и то и другое вместе взятые, но только в пропорциях, при которых пародия на бульварный шик перестает ощущаться, а экран отдается во власть той самой пошлости, над которой поначалу как будто намеревались поиздеваться.

К 70-летию А. В. Спешнева

Кинематографист и писатель

Любители старинных книг знают, что в них порой можно встретить неожиданную мысль, которая хотя в девяти случаях из десяти будет неверной, но уж в десятый попадет так точно, что верней не бывает. В одной из таких книг я однажды прочел, что человек, родившийся в дни, близкие к весеннему равноденствию, всегда будет душою стремиться вперед, в неизведанное.

В «Кинословаре» об Алексее Владимировиче Спешневе написано коротко. Родился 27 марта 1911 года в Харькове. Учился в Киношколе Б. Чайковского и рабочем университете. Литературной работой занимается с 1930 года.

Я не знаю первых литературных трудов А. В. Спешнева. Но, думая об этих, может быть, еще ученических опытах начинающего литератора и сопоставляя их с личностью человека, которого я хорошо знаю и люблю, не могу отделаться от убеждения, что эти первые наброски были насыщены нетерпеливым стремление к новому, которое является самым ярким качеством этого человека.

Алексей Владимирович Спешнев дебютировал как режиссер в пятьдесят с лишним лет, будучи уже известным сценаристом. И этот дебют был неожиданным, новым не только для киностудии «Беларусьфильм», но и вообще для всей нашей кинематографии. Хорошо помню, как еще сценарий «Москва — Генуя» поразил меня своей непохожестью на все то, что делалось прежде в этом жанре.

Можно по-разному относиться к картинам «Тысяча окон», «Черное солнце», «Хроника ночи», но и в них ярко проявляется главная черта спешневского неукротимого характера — стремление к новому, неведомому, черта, которая помогает отчетливо понять, почему так удаются А. В. Спешневу образы путешественников, искателей, первопроходцев земных дорог.

Он в полной мере обладает тем замечательным даром, который ведет людей в неуютную новизну, заставляет их чувствовать себя дома только тогда, когда они в пути.

Семьдесят лет, конечно, годы немалые, но что значат годы, если сердце по-прежнему полно отваги, если глаза зорко смотрят в новые дали, если душа по-прежнему полна стремлением вперед!

Счастливых новый дорог, Алексей Владимирович!

Николай Фигуровский

Каким быть журналу «Наука и техника»?

По следам наших выступлений

В статье Г. Прожико «Неиспользованные возможности» («ИК», 1980, № 9) говорилось о серьезных недостатках такого важного периодического издания, как киножурнал «Наука и техника». В последние годы журнал заметно сдал свои позиции лидера в кинопропаганде научно-технических знаний, во многом перестал быть проводником в массы актуальных научных открытий.

На киностудии «Центрнаучфильм» состоялось обсуждение статьи Г. Прожико.

Кинорежиссер А. Буримский, открывая обсуждение, поддержал деловой характер материала, опубликованного в «ИК», и призвал обсудить работу киножурнала «Наука и техника» конструктивно, высказав конкретные замечания и предложения, которые помогут преодолеть его слабости и ликвидировать «белые пятна» в его тематике.

Главный редактор «Науки и техники» В. Шмелев обратил внимание на справедливые, по его мнению, упреки, высказанные Г. Прожико, — на камерность сюжетов, мелкотемье, боязнь обращения к фундаментальным наукам, недостаточный уровень публицистичности. Киножурнал, несколько лет назад утратив по ряду причин связь с научными учреждениями, начал явно терять и в своей актуальности. В чем причина такого сбоя в работе? В. Шмелев как главный недостаток отметил отставание от жизни перспективного и оперативного планирования, а также слабость авторского актива, инертное отношение к самой структуре журнала. Сейчас, отметил он, редакция начала разработку перспективного плана с учетом требований времени, стремится наладить тесную деловую связь с научными учреждениями.

Старейшие работники киностудии режиссер К. Когтев, редактор В. Злотов напомнили о традициях киножурнала, родившегося в стенах студии в конце 30-х годов. В послевоенные годы журнал сумел сплотить вокруг себя серьезный авторский коллектив, способный интересно работать в оперативном жанре научной кинопопуляризации. Однако в последующем коллектив этот распался, творческие научные связи «Науки и техники» ослабли. Журналист Р. Щербаков отметил, что статья «Неиспользованные возможности» ориентирует редакцию «Науки и техники» на улучшение перспективного планирования, развил мысль об особом искусстве отбора тем. Не редакции следует идти за автором, предлагающим свою тему (что, конечно, в отдельных случаях возможно), а редакция, опираясь на выработанные научно-редакционным советом тематические рекомендации должна искать людей, способных воплотить на экране ту или иную тему. Главный редактор киностудии «Центрнаучфильм» Р. Бганцева, подчеркнув перспективность журнала «Наука и техника», напомнила, что перед редакционным коллективом прежде всего стоит задача разработки долговременных планов, которые бы максимально отвечали запросам зрителя.

Выступающие были едины в том, что киножурналу «Наука и техника» надо как можно скорее активизировать свою работу, провести ее перестройку с учетом требований времени. Ибо жизнь настоятельно требует пересмотра научно-пропагандистских кинопрограмм — все возрастающий интерес к новому «Наука и техника» должна удовлетворять на уровне современных научных знаний, широко используя передовой научно-технический опыт.

Новые книги о кино

Абдулаев А., Мухамедов С. Фильмы и годы. Издание 2-е, доп. Ташкент, Изд-во художественной литературы и искусства им. Гафура. 1980. 88 с. 3000 экз. 1 р. 30 к.

Агаева Г. Г. Современное туркменское кино. Под ред. И. Л. Репина. Ашхабад, «Ылым», 1980, 104 с. 1000 экз. 80 к.

Алешина Л. И. Первый выход. Предисл. Ю. Принцева. Л., Лениздат, 1980. 158 с. 15000 экз. 25 к.

Апинский Л. Лев Толстой и кинематограф. М., «Искусство», 1980. 288 с. 25000 экз. 1 руб. 40 к.

Антониони М. Профессия: репортер. Киносценарий. Перевод, сост. и вступит. статья С. В. Токаревича. М., «Искусство», 1980, 111 с. (Б-ка кинодраматургии). 30000 экз. 80 к.

Баскаков В. Противоречивый экран. Духовный кризис буржуазного общества и кино. М., «Искусство» (Актуальные проблемы теории кино). 1980. 223 с. 20000 экз. 1 р. 20 к.

Киностудия «Мосфильм»

«Двадцать шесть дней из жизни Достоевского», 8 ч.
Авторы сценария В. Владимиров, П. Финн. Режиссер-постановщик А. Зархи. Оператор-постановщик В. Климов. Художник-постановщик Л. Кусакова. Композитор И. Габели. Звукооператор Е. Федоров.
Роли исполняют: А. Солоницын, Е. Симонова, Э. Шикульска, Ю. Катин-Ярцев, Н. Денисов, Е. Дворжецкий.

«Особо важное задание», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Авторы сценария Б. Добродеев, П. Попогребский. Режиссер-постановщик Е. Матвеев. Оператор-постановщик И. Черных. Художник-постановщик С. Валюшок. Композитор Е. Птичкин. Текст песен Р. Рождественского. Звукооператор И. Майоров.
Роли исполняют: Л. Гурченко, В. Заклунная, Н. Крючков, Е. Матвеев, В. Самойлов, А. Парра, Е. Лазарев, П. Чернов, Е. Киндинов, Ф. Исрафилов, О. Измайлов, С. Иванов, Р. Хомятов, В. Земляникин, Г. Юхтин, Л. Борисов, С. Коновалова, И. Выходцева, И. Чипиженко, Л. Стоянова, Н. Матушкина, Н. Олейник, И. Бондарь, М. Кислов, И. Сергеев.

Киностудия «Мосфильм» (СССР) — «Тоэй» (Япония)

«Путь к медалям», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Авторы сценария Хиро Мацуда, Ю. Лакербай, А. Степанов. Режиссеры-постановщики Дзюнья Сато, Н. Орлов. Операторы-постановщики Хироси Намики, Э. Гулидов. Художники-постановщики Т. Лапшина, Нарикацу Икэя. Композитор А. Рыбников. Текст песен П. Вегина, Ю. Энтина. Звукооператоры В. Шмелькин, Тосиаки Итимура.
Роли исполняют: Т. Васильева, Мэгуми Исогай, В. Рыжаков, Тацуя Михаси, И. Гулиева, Тэрухико Сайго, А. Ромашин, Тэцуро Танба, М. Боярский.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Быстрее собственной тени», 9 ч.
Автор сценария Д. Орлов. Режиссер-постановщик П. Любимов. Оператор-постановщик В. Липывой. Художник-постановщик С Веледницкий. Композитор А. Журбин. Текст песни Р. Рождественского. Звукооператор И. Строканов.
Роли исполняют: А. Матешко, А. Фатюшин, Б. Морозов, С. Рубеко, А. Ванин, Е. Цыплакова, В. Максимов, Маргарет Вильке.

«Ледяная внучка», 8 .
Автор сценария и режиссер-постановщик Б. Рыцарев. Оператор-постановщик А. Кириллов. Художник-постановщик Н. Терехов. Музыка из произведений П. И. Чайковского. Звукооператор М. Галудзин.
Роли исполняют: С. Орлова, А. Градов, Л Шагалова, Б. Сабуров, А. Филозов, В. Долженков, О. Григорьева, В. Никитин.

«Огарева, 6», 9 ч.
Автор сценария Ю. Семенов. Режиссер-постановщик Б. Григорьев. Оператор-постановщик И. Клебанов. Художник-постановщик О. Кравченя. Композитор Г. Дмитриев. Звукооператор В Кипа.
Роли исполняют: В. Лановой, Г. Юматов, Е. Герасимов, В. Кузнецов, Д. Джаяни, Г. Бадридзе, Н. Бекаури, Н. Мгалоблишвили, И. Рыжов, В. Ларионов, Я. Янакиев.

«Однажды двадцать лет спустя», 8 ч.
Автор сценария А. Инин, при участии Ю. Егорова. Режиссер-постановщик Ю. Егоров. Операторы-постановщики А. Ковальчук, Н. Пучков. Художник-постановщик А. Анфилов. Композитор М. Фрадкин. Текст песни Р. Рождественского. Звукооператор Д. Боголепов.
Роли исполняют: Н. Гундарева, В. Проскурин, Е. Лазарев, О. Ефремов, В. Титова, А. Потапов, И. Ясулович, В. Смирнитский, О. Гобзева, А. Чухрай, А. Юренев, И. Будкевич, М. Яковлева, Сережа Белов, Таня Назарова, Алеша Ясулович, Даша Мальчевская, Максим Пучков, Таня Бурвикова, Лена Борзунова, Костя Сиваев, Витя Плаксин.

«Эскадрон гусар летучих», 1-я серия — 9 ч., 2-я серия — 8 ч.
Автор сценария С. Ермолинский.
Режиссеры-постановщики С Степанов, Н. Хубов. Оператор-постановщик М. Якович. Художник-постановщик Н. Емельянов Композитор А. Журбин. Песни и романсы на стихи Д. Давыдова. Звукооператор Н. Озорнов.
Роли исполняют: А. Ростоцкий. Марыля Шиманская, Л. Кузнецова, Е. Лебедев, Ю. Рычков, Н. Еременко-младший, А. Семин, А. Карин, А. Зимин, В. Мащенко, И. Краско, Н. Карпов, В. Шуляковский, В. Шакало.

Киностудия «Ленфильм»

«Взвейтесь, соколы, орлами!», 8 ч.
Автор сценария В. Кунин. Режиссер-постановщик Н. Розанцев. Оператор-постановщик В. Грамматиков. Художник-постановщик Л. Шилова. Композитор В. Кладницкий. Звукооператор Г. Лукина.
Роли исполняют: И. Шабалтас, С Копылов, Ю. Саранцев, И. Краславская, А. Инжеватов, Ю. Дубов, А. Поляков, М. Гаврилов, И. Никитин.

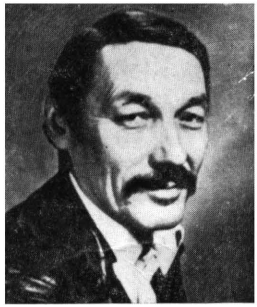
«Киностудия «Киргизфильм»

«Золотая осень», 9 ч.
Автор сценария М. Байджиев. Режиссер-постановщик Т. Океев. Оператор-постановщик К. Кыдыралиев. Художник-постановщик А. Макаров. Композитор Т. Эрматов. Звукооператор А. Ахмадеев.
Роли исполняют: Д. Жолжаксынов, А. Юнусова, Р. Мусрепова, Д. Ахимов, С. Джумадылов, К. Адамбаева, Д. Сейдахматова, М. Куланбаев, А. Киргизбаев, А. Джумабаев, Ш. Алыкулов.

С 75-летием

Гендельштейна Альберта Александровича, кинорежиссера, поставившего научно-популярные фильмы «Конец 30-го», «Лермонтов», «Товарищ уходит в море», «Скульптор и время», «Дмитрий Шостакович» и многие другие.

С 50-летием



Батырова Роальда Измайловича, кинорежиссера, народного артиста Узбекской ССР, лауреата премии Ленинского комсомола Узбекистана, поставившего фильмы «Твои следы», «Канатоходцы», «В 26-го не стрелять», «Ждем тебя, парень» и другие.

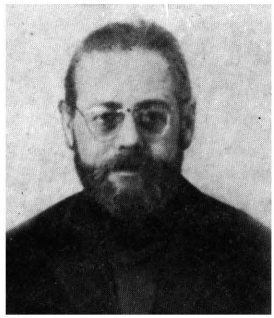
С 50-летием

Вартанова Анри Суреновича, киноведа, автора книг «Образы литературы в графике и кино», «Самое массовое», «Проблемы телевизионного фильма», а также многих исследований и статей по вопросам теории и истории кино.

С 50-летием

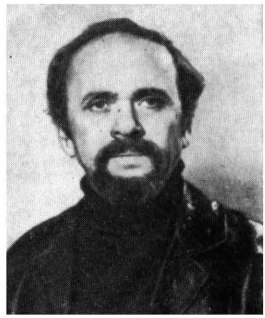
Аксенова Виталия Евгеньевича, кинорежиссера, директора киностудии «Ленаучфильм», поставившего научно-популярные фильмы «Что такое НОТ?», «Семь нот в тишине», «В один прекрасный вечер 2000 года», «Алгебра экономики» и другие.

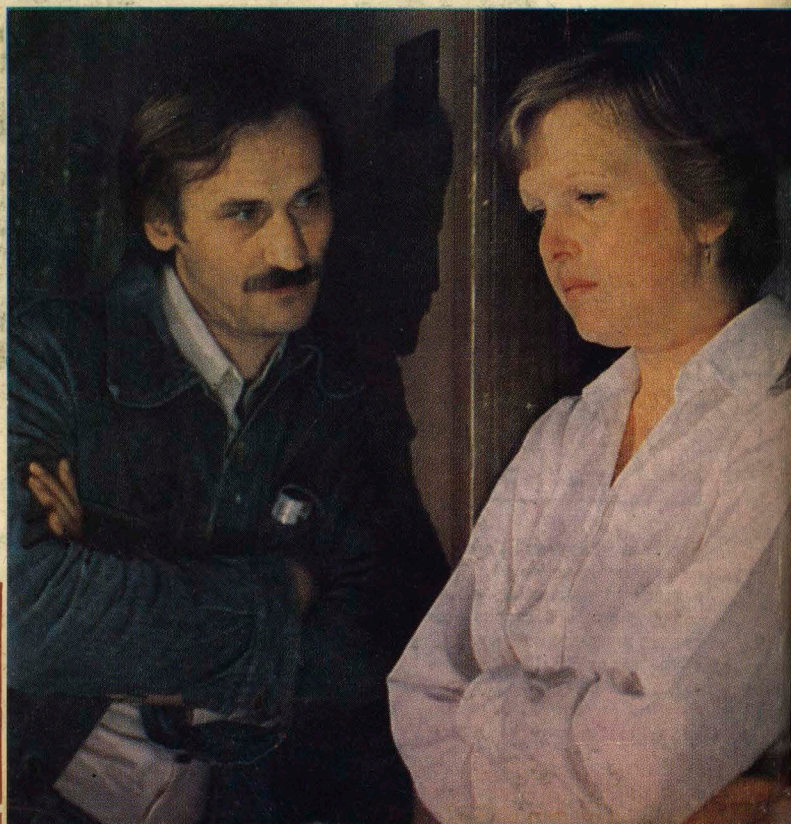
С 50-летием



Божовича Виктора Ильича, киноведа, автора книги «Современные западные кинорежиссеры», а также многих статей по теории и истории зарубежного кинематографа.

С 50-летием



Зеликина Самария Марковича, кинорежиссера, лауреата премии Ленинского комсомола, поставившего документальные фильмы «Тореадоры из Васюковки», «Шинов и другие», «Труды и дни Терентия Мальцева», «Аз, буки, веди», «Обычный космос» и другие.

Фильм «Вам и не снилось...», режиссер И. Фрэз